881
H8.Ydr

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
CLASSICS

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

http://archive.org/details/neuewegeundziele00drer

Stella matutina.

Maria, Magd, Mutter des Herrn,
der neuen Menschheit Morgenstern,
selig die Zunge, die dich preist,
Wiedergebärerin aus dem Heiligen Geist.

Adam zeugte, Eva gebar
mich in Sünde, es sind viele tausend Jahr;
du zertratest der Schlange das Haupt,
selig die Liebe, die an dich glaubt.

Wie Gott gefällig, willig, rein
mußt, Mutter, du gewesen sein,
die uns den Sohn gebar zur Erden,
damit wir alle seine Brüder werden.

München. Christoph Flaskamp.

Neue Wege und Ziele der Homerforschung.

Von Universitätsprofessor Dr. Engelbert Drerup (München).

Diese Studie[1]) schreibe ich nicht in erster Linie als Philologe, sondern als Dichter. Freilich nur als ein „Humble poet, Whose songs gushed from his heart" grüße ich den „grand old master, Whose distant footsteps echo Through the corridors of Time".

Ein Jahrhundert lang haben die äußeren Kriterien der Beurteilung, die Fragen der Überlieferung und der Sprache, der Widersprüche, der Wiederholungen und der Kulturstufen, die Homerkritik in solchem Maße beherrscht, daß man darüber fast vergaß, nach dem Dichter und seiner Kunst zu fragen. Nicht anders, wie auf dem Gebiete der bildenden Kunst, wo man die eigentümliche Bedeutung eines Kunstwerkes aus der literarischen Tradition allein glaubte entnehmen zu können. Die Kunstkritik zuerst hat entschlossen jenen historischen Formelkram über Bord geworfen, um durch nachschaffende ästhetische Arbeit den inneren Gesetzen des Kunstwerkes nachzuspüren, dadurch auch dem Künstler nahe zu treten und ihm die rechte Stelle im Kulturbilde der Menschheit anzuweisen. Nur zögernd ist die Philologie gefolgt. In den homerischen Studien zumal übt das Gesetz der Trägheit auch heute noch seine zwingende Kraft, indem man in dieser und jener Schule immer noch lustig weiter

[1]) Dieser Aufsatz ist entnommen dem einleitenden Kapitel eines neuen Buches von E. Drerup, „Das fünfte Buch der Ilias. Grundlagen einer homerischen Poetik", das im Herbst dieses Jahres bei F. Schöningh, Paderborn, erscheinen wird. Der wissenschaftliche Apparat ist hier auf das Notwendigste beschränkt worden.

881
H 8. Ydr

analysiert, athetiert, rekonstruiert. Doch hat auch die philologische Untersuchung Homers bereits beginnen müssen, sich neu zu orientieren. Denn die ästhetische Betrachtung des Dichters hat sich auf sich selbst gestellt, um in einer künstlerischen Erfassung des Dichtwerkes und seiner eigentümlichen Technik dem Dichter selbst gerecht zu werden. Das letzte erreichbare Ziel freilich einer „Homerischen Poetik", d. i. einer allseitigen systematischen Darstellung der dichterischen Kunst Homers nach Form und Inhalt, liegt noch in weiter Ferne, und noch mancher eindringenden Einzeluntersuchung wird es bedürfen, bevor unsere Wissenschaft dieser höchsten Aufgabe zu genügen vermag. Denn das Feld der homerischen Ästhetik ist viel zu groß, als daß es ohne Vorbereitungen auf einmal bestellt werden könnte; und seine Fruchtbarkeit ist viel zu verschiedenartig, als daß auch der sorgfältigste Abbau eines einzelnen kleinen Teiles die Ergiebigkeit des Ganzen erschöpfen könnte.

I.

Ein rascher
Überblick über die letzten Phasen der Homerforschung,

soweit sie für die Würdigung des Dichters von Bedeutung geworden sind, mag das genauer erklären.

Als einer der ersten wieder hat Eduard Kammer es unternommen, in seinem „Ästhetischen Kommentar zu Homers Ilias"[2]) dem Glauben an die ursprüngliche Einheit der Dichtung eine neue Begründung zu geben, indem er durch eine ästhetisch-bedingte Analyse den Gesamtplan des Kunstwerkes und die einzelnen Fäden des dichterischen Gewebes aufzuweisen versuchte. Dieser Versuch indessen konnte noch nicht gelingen, da Kammer noch unter dem Banne jenes aus einer romantischen Schwär-

[2]) Paderborn 1889, F. Schöningh; 3. Auflage 1906. Schon Kammers homerische Erstlingsschrift „Die Einheit der Odyssee" 1873 zeigte die gleiche Tendenz.

merei für die „naive" Volksdichtung hervorgewachsenen Axioms stand, daß der epische Grundstock der Ilias uralt und als solcher von höchster Vollkommenheit sein müsse. Dieses alte Epos — nicht etwa ein kurzes Einzellied — soll nach Kammer infolge seiner langen, nur mündlichen Überlieferung von Eindichtungen und Zusätzen durchzogen sein,[3]) deren Verfasser durch ihr volles poetisches Unvermögen von dem erhabenen Dichtergenius der ursprünglichen Ilias sich unterscheiden. Denn diese „Nachdichter" haben in „unsäglicher Armut der Erfindung" den entflohenen Geist durch eine „schematische, lächerlich wirkende Form" ersetzt, haben in „geschwätziger Redseligkeit" die wahre Empfindung in ein „hohles, unwahres Pathos", in „schwerfällige und ungeschickte, undurchsichtige und unverständliche Worte" verkehrt. Mit einer solchen höchst subjektiven Ästhetik verband sich bei Kammer eine nicht minder subjektive, idealistische Auffassung der Göttergestalten Homers, die ein naives, frommgläubiges Volk für seine innersten religiösen Bedürfnisse geschaffen, die dann ein frommer Dichter mit reinem Herzen seinen begeisterten Zuhörern gesungen habe. Erst bei den Nachdichtern habe „der ganze Götterhimmel eine Verrohung erfahren, Hera und Athene voran, die vielfach bis zur Plattheit herabsinken, und die andern desgleichen: die Götterschlacht im 21. Gesange ist der Gipfelpunkt; hier waten die Götter und Göttinnen in Roheit mit Behagen."[4])

Jenes Axiom nun, das die jüngere Entwicklung des Epos als einen Verfalls- oder Entartungsvorgang betrachtete, ist nicht zum wenigsten erschüttert worden in einer kleinen, aber gehaltreichen Schrift von Otto Immisch,[5]) die mir, obwohl ich ihrer

[3]) Äußerlich gleicht dem Standpunkte von Kammer neuestens die Anschauung von Miß F. Melian Stawell, Homer and the Iliad. An essay to determinate the scope and charakter of the original poem. London 1909. 331 p., die den Umfang der alten Ilias auf etwa 9000 Verse, den der Zusätze auf etwa 6700 Verse schätzt. Insbesondere betrachtet die Verfasserin als Zusätze fast die ganzen Bücher $H-K$, $N-\Xi$ und größere Teile von B, E, Λ, M, O, P, $T-\Phi$, Ψ.

[4]) S. 119 der 3. Auflage.

[5]) Die innere Entwicklung des griechischen Epos. Ein Baustein zu einer historischen Poetik. Leipzig 1904. Vgl. dazu auch die guten Bemerkungen von Ad. Roemer, Deutsche Literaturzeitung 1905, Sp. 2192–98.

Gesamtauffassung nicht zustimmen kann, zu dem Besten zu gehören scheint, was in den letzten Jahren zur dichterischen Würdigung Homers geschrieben worden ist. Denn Immisch sucht hier aus dem Geiste der individualistischen jonischen Kultur die das Gesamtepos geboren hat, den Widerspruch zu begreifen, den das heroische Kostüm und die erstarrende Sprachform des Epos mit einer fortschreitenden Vergeistigung und Individualisierung des Dichtungsinhaltes bildet. „Im Spätepos hat der Individualismus und die Entwicklung des biotischen, (d. i. realistischen) Stiles eine Stufe erreicht, über die hinaus es nichts mehr gab, als die Preisgabe der epischen Form überhaupt" (S. 23). Das ist nun freilich gesprochen aus jener von Herder begründeten, von den Romantikern weitergesponnenen Anschauung heraus, daß im Volksepos „nicht die einheitliche Schöpfung eines einzelnen Dichters, sondern der Niederschlag einer Jahrhunderte andauernden dichterischen Tätigkeit" uns vorliege, die „wohl in den meisten Fällen mit dem Dasein eines berufsmäßigen Sängerstandes verknüpft" sei.[6]) Man braucht indessen nur auf die Parallele der serbischen Volksepik[7]) zu verweisen, um die Richtigkeit jenes Satzes für die Entwicklung des Volksgesanges im Einzelliede zwar zu erhärten, seine Anwendung auf die Kompositionskritik einer „Gemeinschaftsdichtung" aber mit voller Bestimmtheit abzulehnen.

Der letzte umfassende Versuch, eine solche kommunistische Auffassung der homerischen Dichtung in einer Gesamtanalyse der Ilias zur Geltung zu bringen, war nicht lange zuvor gemacht worden in einem gedankenreichen, an Steinthal sich anlehnenden Buche von Louis Erhardt,[8]) der mit dem Satze, daß in der homerischen Dichtung „keine wohlüberdachte und kunstvoll gefügte Einheit, sondern ein allmählich entstandenes Ganze vor-

[6]) Eine ähnliche Anschauung neuerdings auch bei P. Girard, Comment a du se former l'Iliade? Revue des études grecques 1902, p. 229–87.

[7]) Vgl. meinen „Homer" (Weltgeschichte in Karakterbildern). München 1903, S. 26/27, und die erweiterte und besonders in den Illustrationen stark bereicherte italienische Neubearbeitung des Buches „Omero. Le origini della civiltà ellenica". Bergamo, 1910. S. 55/56.

[8]) Die Entstehung der homerischen Gedichte. Leipzig 1894. CXIII, 546 S.

liegt" (S. 75), eine neue These neben die Lachmannsche Kleinliedertheorie zu stellen glaubte. Im Grunde aber gehen beide Theorien auf die gleiche Anschauung von einer Natur- und Volksdichtung zurück, nur daß Erhardt nicht einem Redaktor, sondern den Sängern selbst die Hinzufügung ihrer neuen Lieder zu dem alten Grundstocke zuschreibt und die peisistratische Redaktion nur als die letzte entscheidende Instanz für die Sammlung und Überlieferung der Lieder betrachtet. Der Name und die Persönlichkeit eines Homer haben für eine solche Auffassung keine Bedeutung mehr. „Er war weder der Schöpfer der Einheit, die vielmehr aus uraltem Mythos erwuchs; noch kann er als ein Dichter betrachtet werden, der der epischen Poesie einen neuen Impuls gab und zuerst in einem neuen Stile dichtete; . . . noch endlich war Homer Zusammenfüger der epischen Gesänge zu einem äußeren Ganzen . . . . Der Name Homer bleibt also, wie schon Vico erkannte, nur noch ein Appellativum für die poetische Gattung der großen Epopöe der Griechen und kommt in dieser Weise der Odyssee genau in derselben Weise wie der Ilias zu (S. CII) . . . Jedenfalls haben wir den Dichter Homer ganz aus der Geschichte des Epos zu streichen" (S. CV). Die Aufgabe der Kritik erschöpft sich hiernach für Erhardt darin, einen Einblick in den allmählichen Schichtungsprozeß des Epos zu gewinnen, das um eine Reihe von alten Kernstücken herumgewachsen ist. Diese aber sind uns in verhältnismäßiger Reinheit überliefert, weil sie offenbar die Lieblingsstücke des Volkes waren, darum „am öftesten zu Gehör gelangten und am festesten in aller Gedächtnis saßen, nicht nur der Sänger, sondern auch der Zuhörer, so daß, nachdem sie einmal (in längerer Entwicklung) ihre vollkommene Gestalt erreicht hatten, auch im Einzelnen improvisierende Änderungen der Sänger schon durch die Kontrolle des Volkes so gut wie ausgeschlossen waren" (S. LXXVII). Im Zusammenhange des Epos sind das kleinere, in sich abgerundete, von der Umgebung sich abhebende Partien, die nur zum Teil mit ganzen Rhapsodien zusammenfallen (S. LXXIX) und deren Vollkommenheit sich daraus erklärt, „daß sie langsam gewachsen und geworden

sind und in diesem Läuterungsprozesse alles unvollkommene, nicht allgemeingültige abgestreift haben" (S. LXXVIII).

Diese kommunistischen Phantastereien Erhardts, in denen sich – wie früher schon bei Niese (s. u.) – die Grenzen von Volkssage und Volksgesang völlig verwischen, sind überwunden worden vornehmlich durch die scharfsinnige, von historischem Geiste getragene Kritik Robert Pöhlmanns[9]), der für eine wahrhaft geschichtliche Anschauung eine „Kombination der Massenbeobachtung mit der Erforschung des Individuellen" verlangt (S. 104) und darum weder die volkstümlichen Bestandteile des Heldengesangs übersehen, noch das Dichterindividuum und seine individuelle Leistung aus der literarischen Betrachtung ausschalten will. „Wie sehr auch die Einheit bildende Tendenz des epischen Gesanges vorgearbeitet haben mag, wie viel von anderen überkommenes poetisches Gut in unseren Epen verarbeitet (ist), wie viel auf nachträglicher Eindichtung beruhen mag, der Plan selbst, der geniale Gedanke, den Streit zwischen Achill und Agamemnon zum Mittelpunkte einer in wenigen Tagen sich abspielenden Handlung zu machen, und ebenso der ursprüngliche Plan der Odyssee sind sicher in dem Kopfe einzelner hochbegabter und bewußt schaffender Dichter entstanden" (S. 93).[10])

Bei Erhardt aber hat sich auch eine Wendung vorbereitet in der Frage nach den Quellen der Epopöe, die in den Arbeiten älterer Analytiker beantwortet war mit der Annahme entweder eines ursprünglichen, durch Zudichtungen allmählich zum Epos erweiterten Einzelliedes (vornehmlich bei der Ilias), oder mehrerer kleinerer, ursprünglich selbständiger, dann miteinander verbundener Einzelepen (vornehmlich bei der Odyssee).

[9]) Zur geschichtlichen Beurteilung Homers, Sybels Historische Zeitschrift, 1894. S. 385 f. = Aus Altertum und Gegenwart. München 1895. S. 56/104.

[10]) Entscheidend gegen die Annahme einer Gemeinschaftsdichtung sind vor allem die Parallelen des epischen Volksgesanges bei anderen Völkern, die neuestens wieder in vortrefflichem Überblick behandelt worden sind von John Meier, Werden und Leben des Volksepos. (Baseler Rektoratsrede). Halle 1909.

Hier mögen nur einige der bedeutenderen Arbeiten genannt sein, die sich in neuerer Zeit in dieser Richtung betätigt haben, von Benedikt Niese,[11]) Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff,[12]) Otto Seeck,[13]) sodann von August Fick[14]) und daran sich anschließend von Karl Robert,[15]) neuestens endlich noch von Gilbert Murray.[16]) In der jüngsten Entwicklung der homerischen Forschungen indessen ist der Gedanke an eine Ur-Ilias und eine Ur-Odyssee mit ihren fortschreitenden Erweiterungen merklich zurückgetreten. Mit Erneuerung Lachmannscher Gedanken hat man vielmehr — zunächst für die Ilias — begonnen, die Vorstufen des Epos im epischen Einzelliede zu suchen, worauf ich selbst in meinem „Homer" 1903 auf das nachdrücklichste hingewiesen habe. Hierbei nun mußten sich widersprechende Meinungen ergeben, indem man den Schwerpunkt der dichterischen Arbeit bei der Entstehung der Epopöe entweder in die vor dem Epos liegende Liedtradition verlegte, oder aber in die Konzeption des Epos selbst durch eine Dichterindividualität. Ein drittes war nicht möglich, da dichterisch hochwertige Vorlagen einerseits und ein genialer

[11]) Die Entwickelung der homerischen Poesie. Berlin 1882.

[12]) Homerische Untersuchungen. Berlin 1884.

[13]) Die Quellen der Odyssee. Berlin 1887.

[14]) Die homerische Odyssee in der ursprünglichen Sprachform wiederhergestellt. Göttingen 1883; erneuert in dem letzten Buche von Fick: Die Entstehung der Odyssee und die Versabzählung in den griechischen Epen, Göttingen 1910; dazwischen mehrere Arbeiten über die Ilias. Fick ist der Erfinder des äolischen Urhomer und neuerdings auch einer fast mystischen Schematik in den Verszahlen, die in Köchlys Stropheneinteilung eine Vorläuferin hatte (darüber Düntzer, Homerische Abhandlungen, Leipzig 1872, S. 227).

[15]) Studien zur Ilias. Mit Beiträgen von Friedrich Bechtel. Berlin 1901. Robert will vor allem aus dem Gebrauche „mykenischer" Waffen in den homerischen Kampfesschilderungen eine äolisch-mykenische Ur-Ilias und danach drei aufeinander folgende Bearbeitungen und Erweiterungen jener Ur-Ilias erkennen.

[16]) The rise of the greek epic, being a course of lectures delivered at Harvard university. Oxford 1907; zweite erweiterte Auflage 1911, 368 S. Das Eigentümliche in Murrays Anschauung ist, daß er das homerische Epos als ein traditional book, d. i. als ein von Anfang an geschriebenes, wenn auch nur zum Privatgebrauche der Sänger geschriebenes Buch im engen Sinne verstanden wissen will. Bei den wiederholten Überarbeitungen dieses Buches soll dann die ursprüngliche Wildheit der Sage einer bewußten „Reinigung" unterzogen worden sein.

Dichter des Epos anderseits, der als bloßer „Bearbeiter" solche Vorlagen miteinander verknüpft haben soll, sich ausschließen.

In der ersteren Richtung bewegt sich eine moderne Spielart der auf Lachmann zurückgreifenden Homeranalyse. Die Lachmannsche Methode selbst hat freilich längst Fiasko erlitten; die unnützen Versuche, aus dem jüngeren Epos ältere Einzellieder rund und nett herauszuschälen, sind nicht wieder erneuert worden. Man hat aber den Gedanken wieder aufgenommen, daß der Bearbeiter des Epos größere oder kleinere Stücke von älteren Einzelliedern wörtlich oder wenigstens sinngetreu in seine Dichtung übernommen habe. Danach versucht man dann für gewisse Teile des Epos ältere Vorlagen zu erschließen, in denen der Verlauf der Handlung teilweise ein anderer gewesen sei, als in unserer nur äußerlich einheitlichen Epopöe. Ein gewisser Fortschritt der Forschung ist hier insofern zu erkennen, als man nicht mehr ein hypothetisches Kerngedicht in mehreren hypothetischen Erweiterungen in den überlieferten Epen enthalten glaubt, während doch nach allen greifbaren Analogien vor und neben und nach dem Epos nur das Einzellied besteht. Wenn man heute aber an Stelle dessen es unternimmt, nach den alten Methoden eine vorhomerische Literatur im Einzelliede zu rekonstruieren, so wechselt man nur die literarische Art der Rekonstruktion, ohne für diese selbst an Sicherheit irgend etwas zu gewinnen. Denn die Grundvoraussetzung bleibt die gleiche, daß nämlich die Widersprüche und Wiederholungen, die sprachlichen und sachlichen Inkongruenzen des Epos ihren hauptsächlichsten Grund in Ungeschicklichkeiten des Bearbeiters haben, der an dichterischer Kraft und künstlerischer Technik hinter den älteren Volksdichtern beträchtlich zurückstehen und durch seine Ungeschicklichkeiten auch uns noch einen Einblick in die Art seiner Vorlagen und Quellen verstatten soll.[17]) U. von Wilamowitz-Moellendorff hat das neuerdings in die Worte gefaßt, daß unsere Ilias „sehr wohl das Werk eines Dichters heißen darf, mögen

[17]) Zugleich das alte romantische Axiom von der Vollkommenheit des ursprünglichen Volksgesanges!

wir auch nicht allzuhoch von ihm denken, sehr viel geringer als von den Dichtern vieler seiner Vorlagen, die zum Teil längst richtig ausgesondert sind."[18])

Zu den äußersten Konsequenzen dieser Annahme war in seinen älteren Arbeiten Dietrich Mülder vorgedrungen, der dem „Dichter" des „langatmigen" troischen Heldenepos nur „das graue Einerlei, den trägen Strom einer öden, nicht vorwärtswollenden Kampfeshandlung" zutrauen wollte. „Daß der Dichter ältere epische Vorlagen von z. T. meisterhafter Beschaffenheit verwandte, größere und kleinere Bruchstücke einlegte, erweiterte, umrahmte, kopierte, in der Tendenz umgestaltete usw., das hat seinem Werke die Bedeutung in der griechischen und in der Weltliteratur gegeben."[19]) Verwunderlich nur, daß ein solcher Ignorant, der „die stofflichen Voraussetzungen und deren Ausdrucksmittel auch nicht annähernd beherrschte",[20]) überhaupt ein Dichtwerk zustande gebracht hätte, das jemals eines Ehrenplatzes in der Weltliteratur gewürdigt worden wäre!

In der Ablehnung einer Ur-Menis und in der Gesamttendenz der Analyse berührt sich mit Mülder Georg Finsler, der aber in der ästhetischen Beurteilung des „Dichters" Homer sich auf einer mittleren Linie hält. Denn von Finsler wird auch die Gesamtdichtung der Ilias als das Werk eines selbständig schaffenden Einzeldichters anerkannt, der „eine Reihe (überlieferter) epischer Stücke unter den Gesichtspunkt des Zornes des Achilleus gereiht, durch die Göttergespräche und einzelne Vermerke mit diesen und untereinander verbunden und dem Ganzen (in dem einheitlich aufzufassenden Ω) einen harmonischen Abschluß gegeben hat."[21]) Von der Art dieses Dichters aber hat

---

[18]) Die griechische Literatur (Kultur der Gegenwart I 8), 1905, S. 9. Auch die erweiterte dritte Auflage des Buches (1912) erkennt den „eigentlichen poetischen Wert doch nur den Einzelgedichten zu, die zum guten Teile längst richtig ausgesondert sind" (S. 13).

[19]) Vgl. u. a. „Homer und die altjonische Elegie", 1906, S. 14, 17 und 44.

[20]) Hermes 1903, S. 448.

[21]) Die olympischen Szenen der Ilias. Progr. Bern 1906. S. 54. Vorbereitende Gedanken auch bei Wilhelm Hahn, Zeus in der Ilias, Programme Stralsund 1888, 1889.

Finsler eine beſſere Meinung gewonnen, da er vor allem die Behandlung des „Götterſtaates“ durch Homer, die für Kammer und andere zu einem ſchweren Anſtoße geworden war, künſtleriſch zu erfaſſen ſuchte. In den olympiſchen Szenen nämlich, die nach Finsler[22]) den alten Faſſungen der urſprünglichen Einzelgedichte fehlten, ſollen die peſſimiſtiſchen Gedanken eines philoſophiſch veranlagten Dichters hervortreten, der den herzlichen Glauben der älteren Jonier an Güte und Gerechtigkeit der Götter verneinte. „Er hat jene Religion der Ilias geſchaffen, die Xenophanes und Platon ſo unwürdig fanden,“ indem er an Stelle einer älteren „Götterfamilie“ den „Götterſtaat“ unter der Herrſchaft des Zeus einführte. Aus rein ſtofflichem Intereſſe, d. h. in der Abſicht, „eine möglichſt große Zahl von epiſchen Gedichten der troiſchen Sage unter einem leitenden Geſichtspunkte zuſammenzufaſſen“, hat er ferner den Geſamtplan der Handlung erfunden, der durch den Willen des Zeus beſtimmt iſt, und hat zu ſeiner Verwirklichung die Thetis in die Ilias hineingeſetzt. Die Einlagen von Götterſzenen aber ſind die techniſchen Mittel ſowohl eines komiſchen Kontraſtes zu den älteren, heroiſchen Kampfesſchilderungen,[23]) als auch der Retardation einer urſprünglich beſchleunigten Handlung: „Seine Erfindungen unterbrechen immer einen Zuſammenhang, der die Ereigniſſe in raſcherer Aufeinanderfolge zeigte, als wir ſie jetzt leſen. Die Haupthandlung wird zugunſten der Einlage ſtill geſtellt.“ — Von der gleichen Grundanſchauung beherrſcht iſt Finslers zwei Jahre ſpäter erſchienener „Homer“,[24]) der die geographiſchen, hiſtoriſchen, literariſchen Vorfragen im Geiſte von v. Wilamowitz behandelt und eine umfaſſende Schilderung der homeriſchen Welt (S. 248 f.) mit einer überſichtlichen Erörterung der

[22]) In Anlehnung an Nieſe a. a. O. S. 105, dem aber ſchon Albert Biſchoff, Über homeriſche Poeſie, Erlangen 1875 S. XI f. vorgearbeitet hatte.

[23]) In der Würdigung dieſes Moments waren vorausgegangen Herman Grimm, Jakob Burckhardt (II S. 34), der aber die Götterburleske bei Homer nicht als abſichtlich, mithin noch als naiv anſieht, und vor allem Wilhelm Neſtle, Die Anfänge einer Götterburleske bei Homer, N. Jhrb. f. d. kl. A. 1905, S. 161/182, der aber die kompoſitionelle Bedeutung der Götterſzenen noch nicht erkannt hat.

[24]) Aus deutſchen Leſebüchern. VI 2. Homer. Leipzig und Berlin 1908. XVIII, 618 S.

homerischen Religion (S. 391/475) beschließt. Auch nach den hier vorgetragenen Anschauungen ist die Tätigkeit des „Dichters" vor allem eine stoffordnende und verbindende, nicht eine erfindende gewesen (S. 603). Als hauptsächlichster Mangel dieser „dichterischen" Arbeit aber wird die „Sorglosigkeit der Komposition" bezeichnet, die bei der Ilias den Eindruck „nicht nur einer großartigen, sondern auch einer sehr langen Geschichte" erwecke (S. 483). Dabei tritt nicht überall klar hervor, ob in den Vorstufen des Epos noch das Einzellied die unumschränkte Herrschaft hatte, oder ob damals bereits größere Liederkomplexe als Einheiten existierten. Ja, hie und da scheint auch die vulgäre Erweiterungstheorie wieder Platz zu greifen, womit der Verfasser in die gleiche Unklarheit verfällt, die Rothe an seinem Meister v. Wilamowitz zu tadeln hatte.[25]) Im ganzen bleibt das Interesse des Kritikers mehr auf die Vorgeschichte des Epos gerichtet, für dessen Aufhellung uns doch jede Kontrollinstanz verloren ist, als auf eine unvoreingenommene Würdigung des Epos selbst, das wir noch in Händen haben, und seines Dichters, dessen Art wir durch eine dichterisch nachschaffende Betrachtung seines Werkes erschließen können. Eine solche hat Finsler auch in der vorausgeschickten Erklärung ausgewählter Stücke von Ilias und Odyssee nur gelegentlich versucht, die tieferen Zusammenhänge der Dichtung indessen schon darum nicht erkennen können, weil er sich mit dem übernommenen Schlagworte von dem rein stofflichen Interesse des Dichters die Augen verbunden hatte.[26])

Den Umschlag von der ersten zur zweiten der oben bezeichneten Richtungen bietet uns ein neues Buch von Dietrich Mülder „Die Ilias und ihre Quellen" (Berlin 1910), worin das Hauptproblem in folgenden Worten formuliert wird (S. 15/16): Wir sehen beim Dichter, „daß die vorhandenen Mittel zu einem lückenlosen, gleichartigen Vergangenheitsbilde nicht ausreichten. Zunächst ist das Alte sichtlich nicht aus einem

[25]) Jahresberichte des Berliner philologischen Vereins 1906, S. 242.
[26]) Weiteres darüber vgl. unten.

Guß. Neben dem wirklich Alten steht ferner viel Abklatsch des Alten, alteriert durch moderne Einsprengsel, ferner Modernes, das in altertümlichem Kostüm erscheint oder durch altertümliche Flicken drapiert wird, außerdem viel ganz Modernes. Es ist nun eine entscheidende Frage, ob diese Ungleichartigkeit, diese Inkonsequenz des Vergangenheitsbildes eingetreten ist trotz des entgegengesetzten Strebens, aus Unfähigkeit, in Selbstbescheidung und Gleichgiltigkeit, oder bei planvoller Absichtlichkeit." Mülder beantwortet diese Frage, indem er sich die Aufgabe stellt, die Ilias als Kunstwerk zu verstehen, mit folgenden Thesen (S. 5/6): „1. Die Ilias ist eine einheitliche, nach einheitlichem Plane entworfene Dichtung. 2. Die zweifellos vorhandenen zahlreichen Anstöße in der Richtung der Einheitlichkeit erklären sich aus der Eigenartigkeit der von einer dichterischen Individualität selbst gestellten poetischen Aufgabe. 3. Die Ilias steht nicht am Anfang, sondern am Ende einer langen, entwicklungsreichen Literaturperiode. 4. Literaturerzeugnisse dieser Vorzeit sind die Quellen der Ilias. 5. Diese Quellen sind keine Lieder im Lachmannschen oder in ähnlichem Sinne. 6. Sie gehören nur zum kleinen Teile einem troischen Sagenkreise an. 7. Es muß also die Übertragung des Nichttroischen ins Troische einen nicht unwesentlichen Teil der Arbeit des Dichters ausgemacht haben. 8. Eine derartige Arbeit kann weder durch den Zufall, noch durch organische Weiterentwicklung, noch durch einen Bearbeiter geleistet sein; sie erfordert einen Dichter." Das Besondere der homerischen Kunst und ihrer eigentümlichen Technik erkennt Mülder neuerdings also darin, daß der Dichter seine liedartigen Vorlagen nicht bloß äußerlich benutzt und kontaminiert, sondern sie für seine besonderen Zwecke künstlerisch umgeformt und damit sich zu eigen gemacht habe. „Auch formell gehört dem Dichter unendlich viel mehr, als die Liedertheorie auch in vagster Fassung dem ‚Bearbeiter' zugestehen kann" (S. 40): Ein erfreuliches Beispiel großzügiger Abkehr von früheren als verkehrt erkannten Prinzipien. Aber der Verfasser hat es noch nicht vermocht, sich auch von seiner verkehrten Arbeitsmethode zu emanzipieren, die an den „Widersprüchen" usw.

der älteren Homeranalyse äußerlich haften bleibt, ohne die Frage nach einer künstlerischen Berechtigung solcher „Widersprüche" auch nur ernstlich zu diskutieren. Darum glaubt er trotz dem „Dichter" aus solchen Beobachtungen im einzelnen erkennen zu können, „wie die Umbildung des Sachlichen herbeigeführt wurde durch systematische Kombination von Vorstellungen und Anregungen aus verschiedensten Sagenkreisen" (S. 320), und redet nun von einer thebanisch-argivischen Quelle, einer pylischen Quelle, dem Einflusse einer Heraklesdichtung usw., als sei das alles durch tatsächliche Beweise gestützt. Das aber führt dann zu der sonderbaren Inkonsequenz, auf der einen Seite beim Dichter ein fast übermenschliches Gestaltungsvermögen anzuerkennen, auf der anderen Seite aber bei demselben „Dichter" die einfachsten Szenen als Kopien nach fremdartigen Vorlagen aufzufassen. So meine ich denn mit Rothe,[27]) daß „nur eine maßlose Überschätzung des Spürsinns im Aufsuchen von Quellen eine solche Erschließung der Quelle für möglich halten kann."

Die „Sagenverschiebungen" nun, in denen nach diesen Ausführungen Mülders der letzte Schluß homerischer Weisheit enthalten sein soll, hatten schon früher begonnen mit einer Versetzung des peloponnesischen Argos nach Thessalien, wo man es mit dem „pelasgischen Argos" identifizierte, als Mittelpunkt einer ursprünglich thessalischen Sagenentwicklung: so nach einer Andeutung von Niese zuerst die Historiker Busolt und Beloch, dann vor allem Paul Cauer in seinen „Grundfragen der Homerkritik",[28]) die zur schärferen Formulierung der homerischen Fragen so vieles beigetragen haben. Neben Cauer muß hier Erich Bethe[29]) genannt werden, der mit Dümmler

[27]) Jahresberichte 1910, S. 379.

[28]) Leipzig 1895; zweite, stark erweiterte und zum Teil umgearbeitete Auflage 1909, VIII und 552 S. Dazu Rothe, Jahresberichte 1909, S. 213/19.

[29]) Homer und die Heldensage, N. Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1901, S. 657-76; Die trojanischen Ausgrabungen und die Homerkritik, ebenda 1904, S. 1-11; Artikel „Diomedes" bei Pauly-Wissowa, Realencyclopädie V, Sp. 815-26; Hektors Abschied, Abhandlungen d. sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften, 1909, S. 411-42.

(und neuerdings Murray und Mülder) Ilios als „ein ins Barbarenland verlegtes Theben“ (Mülder S. 59) betrachtet und, auf dieser Grundlage weiterbauend, die dem troischen Epos zugrunde liegenden historischen Tatsachen mit Sicherheit rekonstruieren will. Demgegenüber mag hier zunächst nur das prinzipielle Bedenken erhoben werden, daß in dieser Methode der Rationalismus der Otfried Müllerschen Sagenforschung weiterwirkt, nachdem seine wissenschaftlichen Grundlagen längst als brüchig erkannt worden sind. Denn diese Methode, die zuerst von den griechischen Logographen, zuletzt noch von Ernst Curtius in glänzender Weise vertreten wurde, wurzelte in der Überzeugung, daß man aus der alten Sage durch rationalistische Kritik allein einen echten historischen Kern herausschälen könne. Von solcher Überschätzung der Kritik ist heute selbst die konservativ gerichtete Historie, geführt durch Eduard Meyer, zurückgekommen, indem sie zum geschichtlichen Erweise sagengeschichtlicher Überlieferung eine Bestätigung durch unabhängige Instanzen monumentaler, sprachlicher oder religiöser Tatsachen verlangt. Die philologischen Nachzügler jener Forschungsmethode aber, denen es allzusehr an geschichtlichem Sinn gebricht, scheuen nicht vor Willkürlichkeiten und Gewaltsamkeiten in der Ausnutzung des ihnen gerade passenden Materials zurück. Wir werden Gelegenheit haben, einige Hauptstützpunkte ihrer Behauptungen genauer zu prüfen und dabei das Anmaßliche ihrer Hypothesen zu erkennen.[30])

Eine Verschiebung der Sagenkerne im einzelnen nachzuweisen, reichen die verfügbaren Mittel der Kritik nicht aus, die durch phantastische Kombinationen eine tatsächliche Unterstützung nicht finden können. Dagegen ist nicht zu leugnen, daß neben der troischen Sage auch andere Heldensagen frühzeitig im Volksliede der Griechen besungen worden sind. Da aber der berufsmäßige Sänger einen ganzen Schatz solcher Lieder präsent haben mußte, so ist auch die Möglichkeit gegen-

[30]) Vorgreifend mag hier bereits auf die treffliche Widerlegung solcher „Sagenverschiebungen“ durch Otto Crusius (Sitzungsberichte d. bayer. Akademie 1905, S. 758 f.) verwiesen werden.

seitiger Beeinflussung der Sagenkomplexe gegeben, womit die gelegentliche Einsprengung fremder Elemente, z. B. des Sarpedon-Tlepolemos-Kampfes (*E* 628 f.), in das troische Epos sich erklärt. Nur darf man nicht mit Mülder in der Umgestaltung solcher fremden Motive die vorzüglichste, ja ausschließliche Betätigung des dichterischen Genius Homers erkennen wollen. Dennoch haben selbst die unhaltbaren Mülderschen Konstruktionen etwas Verdienstliches gehabt, indem nämlich mit ihrer konsequenten Durchführung ungewollt auch die Bethesche Methode ad absurdum geführt worden ist, die auf der gleichen Grundanschauung beruht. Kein Wunder, daß über die Übertreibung eines verfehlten Grundgedankens, dessen Haltlosigkeit in der Uferlosigkeit seiner Anwendung deutlich herausgetreten ist, gerade Bethe und Mülder zuerst sich in die Haare geraten sind.

Ebensowenig verläßig, als die Abgrenzung der Liedinhalte, hat sich die Scheidung der Kulturstufen erwiesen, die zuerst von Karl Robert,[31]) von einer Untersuchung der homerischen Bewaffnung ausgehend, auf die Homeranalyse angewandt und zu einer Trennung älterer (äolischer) und jüngerer Schichten der Dichtung benutzt worden ist. Hiergegen bekannte sich Paul Cauer, der sich in seinen „Grundfragen ²“ S. 257 ff. am meisten um diese Dinge bemüht hat, zu dem Grundsatze: „Altertümliche Stücke mit rein mykenischer Kultur scharf abzugrenzen, ist ebenso unmöglich, wie die Herausschälung und Zusammenstellung der Bestandteile, die eine ‚äolische Ilias‘ gebildet haben könnten“ (S. 304). In der Tat: wo wir auch hinsehen, zeigt sich eine seltsame Mischung älteren Kulturgutes mit jüngeren, ja jüngsten Elementen, die nicht in den Verhältnissen der Wirklichkeit begründet sein kann,[32]) sondern nur in einer teils bewußt, teils unbewußt archaisierenden Tendenz des epischen Stils. Diese hat es bewirkt, daß die aus älterer Liedtradition stammenden Archaismen, deren kulturgeschichtliche

[31]) Vgl. S. 572, Anm. 15.

[32]) Das Gegenteil (homerisch = spätmykenisch) behauptet u. a. immer wieder Andrew Lang, der im übrigen ein überzeugter Verfechter des unitarischen Standpunktes ist, in seinen Büchern Homer and the epic 1893, Homer and his age 1906, The wor d of Homer 1910.

Bedeutung für uns nicht geschmälert wird, im Epos als konventionelle Züge behandelt worden sind, die im freien Spiele der dichterischen Phantasie in neue Zusammenhänge gebracht, in neue Beleuchtung gerückt wurden. So sehen wir denn, gleichwie eine ältere Liedtradition nur durch die Dichter-Individualität Homers hindurch uns kenntlich wird, auch in eine ältere Kultur nur mit den Augen Homers hinein, dessen Persönlichkeit eine viel zu originelle, reiche und vielseitige gewesen ist, als daß sie im dichterischen Aufbau der Heroenzeit durch die Vorlagen älterer Liederdichtung sich sklavisch hätte binden lassen können. In den nachstehenden Untersuchungen wird diese Art des Dichters und seine Selbständigkeit in der poetischen Erfindung hinreichend klargestellt werden. Sonderbarerweise aber hat auch Cauer diese Tatsache nicht immer beachtet und darum nach Belieben wieder von „jüngeren und jüngsten Schichten" des Epos, von jüngeren Dichtern und „Fortsetzern" geredet, als stände er ein Vierteljahrhundert zurück in der Blütezeit der Erweiterungstheorie. Damit gewinnen auch die in Einzelheiten so trefflichen „Grundfragen" Cauers in der Gesamtauffassung Homers etwas seltsam Schillerndes und Schwankendes, weshalb das nützliche Buch als eine Etappe wirklichen Fortschritts in der Homerforschung kaum betrachtet werden kann.

Hiernach bleibt, um die Entstehung des homerischen Epos zu verstehen, noch jene Annahme übrig, die Homer schlechthin als einen Dichter betrachtet, das ist als eine schöpferische Persönlichkeit, die von älterer Liederdichtung zwar die eigene Erfindungsgabe befruchten läßt, ohne jedoch nach irgend einer Richtung sich in unmittelbare Abhängigkeit von jenen „Vorlagen" zu begeben. Das führt mich sogleich zu meiner ästhetischen Aufgabe, die niemand schärfer umschrieben hat als mein Münchener Kollege Karl Voßler in seinem Werke über Dantes Göttliche Komödie,[33]) das von der Kritik mit einmütigem Lobe aufgenommen worden ist: „Nur als Kunstwerk

[33]) Die Göttliche Komödie. Entwicklungsgeschichte und Erklärung. II 2 Erklärung des Gedichtes. Heidelberg 1910. S. 915.

wollen wir das Kunstwerk betrachten. Lediglich ästhetische Analyse oder literarische Kritik will unsere ‚Erklärung der göttlichen Komödie' sein. Die einfache Sachlichkeit, eine Dichtung in der Weise zu kritisieren, daß man sie nachdichtet, d. h. die Tätigkeit, durch welche die Dichtung erzeugt wurde, mit reflexivem Bewußtsein wiederholt, genau so wie eine Rechnung durch reflektierendes Wiederholen der rechnerischen Arbeit kritisiert oder kontrolliert wird, diese einfache Sachlichkeit gilt heutzutage bei vielen Literarhistorikern und Philologen als etwas Willkürliches, ‚Subjektives', ‚Unwissenschaftliches'. Man hat sich gewöhnt, ein Denkmal der Kunst als sprachgeschichtliche, sittengeschichtliche oder seelengeschichtliche Urkunde, kurz als Dokument für alles andere, nur nicht als das, was es ist und sein will, nur nicht als künstlerisches Monument für sich selbst zu betrachten. Diese philologische Unsachlichkeit, die am Wesen ihres Gegenstandes hartnäckig vorbeisieht und sich mit krampfhafter Schwächlichkeit an alles Unwesentliche klammert, diese allein läßt man als ernsthafte, ‚objektive' Wissenschaft gelten." Hier ist in deutlichen Worten klargelegt, was ich einleitend „als Dichter dem Dichter nachempfinden" nannte. Wenn nun Dantes grandioses Werk, dessen Bedeutung für die Weltliteratur mit derjenigen Homers sich vergleicht, dessen künstlerische Einheit aber durch eine Fülle äußerer Zeugnisse gesichert ist, von der philologischen Wissenschaft kritisch so zermartert worden ist, daß ein Philologe jenen lauten Protest erheben mußte, wieviel mehr sind wir berechtigt, bei Homer, dessen Persönlichkeit und dessen Werk sich in das große Dunkel der Vorzeit verliert, jene Klage zu wiederholen und zu unserm Teile zu versuchen, dem Dichter Homer seinen durch die Jahrtausende behaupteten Ehrenplatz in der Weltliteratur, den erst ein ledernes Philologentum bestritten hat, wiederum zu befestigen? Wie aber Voßler die Vorfragen „um Dante" zuerst zu erledigen nicht verabsäumt hat, so habe ich hierüber vor 9 Jahren schon meinen „Homer" geschrieben, auf den hier ein für allemal verwiesen sei. Diese Vorfragen sind notwendig, um die Lebensbedingungen kennen zu lernen, unter denen die epische Poesie sich entfaltet

hat, das Milieu kennen zu lernen, aus dem das homerische Epos im besonderen hervorgewachsen ist. So gerüstet also treten wir an unseren Homer heran, der nun nicht mehr in einsamer Größe zeitlos für sich steht, und doch wieder als eine rein künstlerische Persönlichkeit nach den ewigen Gesetzen des Schönen und den psychologischen Allgemeinbedingungen des Menschengeistes beurteilt werden kann. Zunächst aber sehen wir wiederum zu, was für die ästhetische Würdigung des Dichters bisher von anderer Seite geleistet worden ist, wobei wir uns, wie vorhin, auf die typischen Erscheinungen der letzten Dezennien beschränken müssen.

Fruchtbare Anregungen zur dichterischen Durchdringung Homers hat vor allem jene Richtung der Kunstschriftstellerei gegeben, die von aller philologischen Kleinarbeit absehend, den Dichter rein zeitlos als eine dichterische Individualität zu verstehen suchte. Der Typus dieser Nur-Ästheten ist Herman Grimm,[34]) den die zünftige Kritik natürlich als einen „Dilettanten" behandelt hat. Auch Cauer, (Grundfragen [2], S. 316), ist ihm nicht gerecht geworden; ja Sinsler hat in seiner breiten Literaturübersicht ihn nicht einmal genannt, während er nicht nur den Germanisten Jakob Grimm, sondern selbst einen Enzyklopädisten Grimm der Erwähnung für wert gehalten hat (S. 541, 522). Freilich hatte jener Ästhet gleich in seinen ersten Worten betont: „Mit der Homerforschung stehen diese Aufzeichnungen außer Zusammenhang. Was ich schreibe, ist ein Werk der Dankbarkeit. Seit langen Jahren erfreuen mich Homers Werke, in denen ich das in mühsamer Lebensarbeit hergestellte Gefüge eines einheitlichen Kunstwerkes verehre . . . Sei es gestattet, an einen Homer zu glauben, den die Sage als blinden Sänger umherirren läßt, an eine Menschenseele, deren einsamem Schöpfungstriebe Ilias und Odyssee allmählich sich entwanden als Einheiten, wie Faust der Seele Goethes im Laufe eines

---

[34]) Homer. Ilias. I. Erster bis neunter Gesang. II. Zehnter bis letzter Gesang. Berlin 1890 und 1895. Ich zitiere nach der verbreiteten ersten Ausgabe, da mir die unveränderte zweite (in einem Bande, Stuttgart 1907) zur Zeit nicht zugänglich ist.

langen Menschenalters erst völlig entstiegen ist." Das klingt nun in der Tat höchst „unwissenschaftlich" — für denjenigen wenigstens, der einen Dichter nur als Philologe glaubt „interpretieren" zu dürfen. Das Ziel Grimms aber war ein anderes: darzulegen nämlich, „daß Homers beide großen Gedichte in ihrer heute vorliegenden deutschen Gestalt wie eine moderne Dichtung beurteilt werden könnten" (II S. 385)[35]. Für ihn sind darum Homers Gestalten nur „die historischen Repräsentanten eines früheren, in seiner gemeinen Durchschnittsexistenz uns unbekannten Griechentums. So auch geben die Mitspieler des Nibelungenliedes die frühere Existenz des deutschen Volkes vor den Staufern. Die hier sich entwickelnden Charaktere und Ereignisse zeigen, wie das Volk dachte, während unsere geschriebenen lateinischen Quellen das enthalten, was die römische gebildete Geistlichkeit den Menschen absah. Daher das Dauernde in Ilias und Nibelungen" (II S. 5/6). So sehr man nun auch anerkennen muß, daß Grimm, der mehr Poesie im Leibe hatte als manches Schock unberufener Homerkritiker, den Dichter uns wirklich näher gebracht hat, so dürfen wir anderseits doch

[35]) Mit besonderer Verehrung blickt Grimm auf die Homerübersetzung von Johann Heinrich Voß: „Dieses deutsche Gedicht ist unter allen Übersetzungen des Homer, soweit ich sie kennen gelernt habe, die schönste, ich möchte sagen, die nationalste" (I S. 288). „Vossens Übersetzung leidet daran, daß sie zuweilen zu gebildet klingt und dadurch die Dinge von uns abrückt. Der Grund dieses scheinbaren Mangels liegt darin aber, daß Vossens Tonart, von zu vielen Nachfolgern angewandt, für unser heutiges Ohr von ihrem anfänglichen Reize verloren hat" (I S. 137; mehr darüber II S. 140-41). So richtig dies alles gesagt ist, erschöpft es doch die Bedeutung von Voß für unsere Zeit noch nicht. Denn für uns hat sich um die Sprache Vossens auch bereits der Zauber eines leichten archaischen Schimmers gewoben, den die Griechen der klassischen und mehr noch der nachklassischen Zeit bei ihrem jonischen Homer mit verstärkter Kraft empfinden mußten. Darum wird der uns fremdklingende Homer für unser Gefühl stimmungsgetreuer durch Voß, als durch irgend einen der modernen, philologisch oft genaueren Übersetzer wiedergegeben. Und noch eines! Vossens Homer ist vollständig, wie ihn der Dichter geschaffen hat, während die modernen Siebengescheiten — ich nenne neuestens J. Schultz, Hans Georg Meyer, Stephan Gruß — mit einem mehr oder minder kastrierten Homer die Höhe der Poesie erklommen zu haben glauben. Über Homerübersetzungen vgl. übrigens die interessanten Ausführungen von M. Jöris, Über Homerübertragung mit neuen Proben, Progr. Limburg a. d. Lahn, 1901, der freilich die Vossische Übersetzung nicht mehr gelten läßt.

nicht verschweigen, daß vom Standpunkte Grimms eine volle Wertung der homerischen Dichtung überhaupt nicht erreicht werden konnte, da die Art dieser Dichtung in ihrer Zeit wurzelt, darum auch ihre Technik im Milieu ihrer Zeit in einer anderen Beleuchtung erscheint, als sie uns bei modernen Dichtwerken geläufig ist. Wie aber das Absehen von den historischen Bedingungen der Dichtung, so hat auch die volle Vernachlässigung der philologischen Kleinarbeit Grimm wertvoller Hilfsmittel beraubt, um den ästhetischen Gehalt Homers wirklich zu erschöpfen; denn, um wieder ein prägnantes Wort Voßlers (a. a. O.) zu gebrauchen: „Der ästhetische Kritiker ist ohne philologische Technik ein Phantast, der Philologe ohne ästhetisches Vermögen aber ein Handwerker."

Besser gerüstet, den Nationaldichter der Griechen aus seiner Zeit heraus zu verstehen, war der Kulturhistoriker der Griechen Jakob Burckhardt, der in seinem kurzen Abriß über das homerische Epos[36]) manche feinsinnige Bemerkung niedergelegt hat. Sein Standpunkt ist im wesentlichen derjenige Herman Grimms, modifiziert aber durch die Annahme, daß vor Homer schon eine mächtige, im Einzelgesange verstreute Poesie existiert habe. „Schon durch die vorhomerischen Sänger mag jedes einzelne Motiv längst durchgebildet und auch wohl schon an seine wesentlich richtige Stelle gerückt worden sein, wie auch die einzelnen Charaktere längst in anderen Händen gelebt haben müssen, ehe sie ihre vollkommen reife Erscheinung fanden" (S. 77). Homer aber ist der große Meister, der „aus vielen Abenteuern mit größter künstlerischer Kraft ein Ganzes zu machen wußte; er erst brachte die einzelnen Erzählungen in die wahre Reihenfolge und schuf die schöne Proportion der Teile durch weise Über- und Unterordnung und durch die Kunst, Motive und Charaktere zu steigern . . . Man möge sich frei machen von der Vorstellung eines aus einer Menge von Teilen zusammengesetzten Kunstwerkes. Von selbst und nach und nach ergibt sich eine solche Vollendung nicht, nach Analogie aller Jahrtausende braucht er dazu eines Individuums der gewal-

[36]) Griechische Kulturgeschichte. III[2] (1900) S. 71–102.

tigsten Art" (S. 73/74). „Für uns liegt die wahre und sehr vollständige Proportionalität der Ilias gerade in dem Verhältnis der sehr umständlichen ersten Partien, mit der darin geoffenbarten Unzulänglichkeit der größten Helden, zu der auf die letzten Gesänge aufgesparten ungeheuern Kraft und Leidenschaft des Achilleus, dessen Größe alles überragt, sobald er sich einmal erhebt" (S. 78). Ein gewisser Widerspruch allerdings scheint sich bei dieser Auffassung daraus zu ergeben, daß der Verfasser „den epischen Stil, die Reihenfolge der Ereignisse, ja bis zu einem gewissen Grade die Bildung der Charaktere als vorhomerisch anerkennt, um dann das alles doch wieder dem Genius Homers zuzuschreiben" (Finsler, Homer S. 571). Aber der Widerspruch ist nur scheinbar, da Burckhardt im Gegensatz zu Finsler gerade die Eigenarbeit Homers bei seiner „langreliefartigen Kompositionsweise" sehr stark betont, so z. B. in der feinen Erörterung über die Mauerschau (*I*' 139 f.) die „erst in einer seelisch ganz ausgereiften Zeit und bei hoher Vollendung der Poesie möglich war" (S. 79). Auch das „Halten und Steigern der Charaktere" ist psychologische Eigenkunst, die nach Burckhardt in der Zeichnung der einzelnen Charaktere „eine ganz untrügliche Sicherheit und wie selbstverständliche Wahrheit" erzielt (S. 81), während Finsler nach den Rezepten von Wilamowitz davon absieht, einheitliche Charakteristiken der einzelnen Personen zu geben, weil sie „ungleichartig" erscheinen und „widerspruchsvolle Resultate" zeitigen würden (S. 584). Nach Burckhardt ist also auch Homer, obwohl er Motive und Charaktere, ja selbst Motivreihen der älteren Dichtung benutzte, kein bloßer „Ordner" im Sinne Finslers, — der ja auch diesem Ordner die Erfindung des Gesamtplanes und der Götterszenen zuweist — sondern ein wirklicher, gottbegnadeter Dichter, der die überkommenen poetischen Gestaltungen mit einem ganz neuen Geiste erfüllt hat.

Nicht anders urteilt neuerdings ein Mann, der als Pädagoge unter den ersten steht und „in einem langen Lehrerleben und einer über etwa sechzig Jahre sich erstreckenden Beschäftigung mit Homer" den Persönlichkeitsgehalt und die suggestive Kraft

der Dichtung auf sich und seine Schüler hat einwirken lassen: Oskar Jäger,[37]) der recht eigentlich im „admirari, dem jugendlichen Bewundern und Erstaunen, den Herzschlag der homerischen Dichtung" zu hören glaubt (S. 3). „Die Kenntnis der menschlichen Seele und die Gestaltungskraft, die aus dem Typus und dem Namen des Greisen, des tapferen Mannes, der treuen Gattin, des schmähsüchtigen Plebejers usw., welche die Sage bietet, den lebendigen Menschen schafft, bringt der Dichter hinzu: und sagen wir es nur geradezu, es ist ein abenteuerlicher Gedanke, daß diese Charakterbilder aus einer Anzahl kleinerer Lieder, einer ganzen Anzahl verschiedener Dichter zusammenredigiert seien" (S. 127). „Nehmen wir nun diese Tugenden mit dem bewundernswerten Einzelnen zusammen, so wüßten wir nicht, was uns noch fehlte, um den Einen gestaltenden Dichtergeist vor uns zu haben: denn mehr als dies wird man auch den unzweifelhaft Einen, den Shakespeare, Goethe, Schiller in ihren besten Werken nicht nachzurühmen brauchen... Gewiß und ohne Umschweif: derjenige, der aus älteren und jüngeren Sagen, Erzählungen, Liedern und allem andern, was an Kenntnissen, Anschauungen, Ideen seine Zeit und sein Volk und seine Umgebung bot, mit seines Geistes Kraft im Laufe eines Manneslebens ein Ganzes, zwei große Ganze, Ilias und Odyssee ‚zum Abschluß brachte', das heißt schuf, der war und der hieß Homer" (S. 32/33).

Auch in Frankreich, wo die kritischen Ideen Wolfs, Lachmanns und ihrer Nachfolger stets von dem überwiegenden Teile der gelehrten und schöngeistigen Welt scharf bekämpft worden sind, ist in der neuesten Zeit lebhaft für den Dichter und die Einheit seines Werkes gestritten worden. Ich nenne hier vor allem das wertvolle Buch über Stoff und Form der Ilias von A. Bougot[38]) (Doyen de la faculté des lettres de Dijon), das in Deutschland leider viel zu wenig bekannt geworden ist. Seine wissenschaftliche Methode ist in wenigen Worten

[37]) Homer und Horaz im Gymnasial-Unterricht. München 1905. 211 S.

[38]) Étude sur l'Iliade d'Homère. Invention, composition, exécution. Paris 1888. VII, 579 S.

umſchrieben (S. 573): „elie consiste à montrer que le poète est partout semblable à lui-même autant qu'un homme peut l'être, tant dans l'invention que dans la composition ou l'exécution, qu'il s'agisse du poème entier, d'une des grandes parties du poème, d'un chant, d'un fragment ou d'une simple comparaison." — Nicht mit Unrecht iſt der feinſinnigen Äſthetik Bougots nachgerühmt worden, daß ſie durch „willige Unterordnung unter das Gegebene" „die Empfänglichkeit des Nachempfindens zu einer Kunſt ausgebildet habe, die überall erfreut und von der wir auch da lernen können, wo ſie uns nicht überzeugt".[39] — Nicht in gleichem Maße gilt das von einem zweiten Franzoſen, der im Gegenſatze zu Bougot für ſeine Darlegungen die Form einer fortlaufenden Analyſe von Ilias und Odyſſee gewählt hat: von Victor Terret[40] (Professeur au Petit séminaire d'Autun). Terret hat ſeine wiſſenſchaftliche Überzeugung dahin zuſammengefaßt, „que l'opinion traditionelle de l'antiquité qui attribue à un seul Homère l'Iliade et l'Odyssée se concilie parfaitement avec les découvertes les plus récentes de l'archéologie et de la philologie" (S. X). Seine Analyſe der beiden Epen, die den Hauptinhalt des Buches ausmacht, ſucht eine Mittellinie zu halten zwiſchen dem gleichſam dogmatiſchen Glauben und der faſt blinden Bewunderung der Alten einerſeits und der kleinlichen Strenge und dem ſpöttiſchen Skeptizismus moderner Kritiker anderſeits. „Elle essaie de concilier dans une juste mesure des découvertes de la philologie contemporaine avec les arguments fournis par la critique de goût: le mouvement de l'action dramatique, l'énergie et la variété du coloris, l'unité de ton et de passion qui est l'empreinte du génie" (S. 292). Immerhin bleibt die Erklärung nicht ſelten an der Oberfläche, indem ſie ſich in einer Antikritik der von gegneriſcher Seite erhobenen Einwände erſchöpft und ein abſprechendes Geſchmacksurteil mit einem Gegenzeugnis von deutſcher und beſonders franzöſiſcher Seite bekämpft. Doch gewinnt das Buch gerade hierdurch wiederum ein beſonderes Intereſſe, da es uns manchen

[39] P. Cauer in Burſians Jahresberichten 1902. S. 61.
[40] Homère. Étude historique et critique. Paris 1899. XI, 640 S.

geistreichen Ausspruch von bedeutenden französischen Gelehrten und Dichtern mitteilt, von denen ich hier nur das scharfe Wort Lamartines gegen alte und neue Liederjäger heraushebe: „Quelques savants ont prétendu et prétendent encore, que les épopées d'Homère sont des rapsodies ou des fragments de poésie recousus ensemble par des rapsodes ou chanteurs ambulants qui parcouraient la Grèce et l'Asie en improvisant des chants populaires. Cette opinion est l'athéisme du génie: elle se réfute par sa propre absurdité" (S. 133). Das ist die echte Tradition eines Landes des Kunstgeschmacks, wo in der klassischen Zeit Corneilles und Racines bereits ein Bossuet fast die ganze Ilias und Odyssee auswendig wußte und im Schlafe selbst Homerverse rezitierte, bis er davon erwachte (vgl. S. 527).

Zur vollen wissenschaftlichen Höhe ist die Methode der ästhetischen Betrachtung erhoben worden durch Carl Rothe, der aus einer seit einem Menschenalter fast ausschließlich dem Homer gewidmeten wissenschaftlichen Arbeit heraus jüngst seine „Ilias als Dichtung" schrieb (Paderborn 1910), nachdem er seine umfassende Beherrschung der modernen Homerliteratur bislang vornehmlich in den Jahresberichten des Berliner philologischen Vereins[41]) und ein paar kleineren Gelegenheitsschriften[42]) verwertet hatte. In solcher Lebensarbeit hat Rothe die mehr und mehr sich vertiefende Überzeugung gewonnen, daß die Komposition der Ilias[43]) einem wirklichen Dichter gehört, „der zwar auch den vorhandenen Sagenstoff, das ausgebildete Sprach- und Versgut benutzte, aber nicht sklavisch, sondern kunstvoll, der etwas Neues schuf, nicht bloß alte Stücke und Fetzen zusammennähte" (S. VI). Nur darf die

[41]) Zuerst 1887. Vorher in Bursians Jahresberichten 1881, 1883, 1885

[42]) Die Bedeutung der Wiederholungen für die homerische Frage. Festschrift d. Französ. Gymnasiums in Berlin. Leipzig 1890. S. 123–67; Die Bedeutung der Widersprüche für die homerische Frage. Progr. Berlin 1894.

[43]) Eine ästhetische Analyse der Odyssee wird von Rothe für eine absehbare Zukunft versprochen. Man vergleiche inzwischen u. a. Jak. Sitzler, Ein ästhetischer Kommentar zu Homers Odyssee, Paderborn 1902, 2. Auflage 1906. VIII, 257 S.; H. Draheim, Die Odyssee als Kunstwerk. Münster 1910. 166 S. F. Stürmer (Weilburg), Exegetische Beiträge zur Odyssee, Buch I. Paderborn 1911, 120 S.

Untersuchung nicht, wie schon Jakob Grimm und neuerdings wieder Terret betonte, „von der Vorstellung ausgehen, daß ein Idealdichter, den es nie gegeben hat, die Dichtung geschaffen habe“ (S. 355). Um die Arbeitsweise dieses Dichters dem Verständnis zu erschließen, hat der Verfasser in einer stets nur auf das Wichtigste gerichteten Analyse (S. 143/349) den Gesamtaufbau der Ilias und die dagegen vorgebrachten kritischen Bedenken einer eingehenden Betrachtung unterzogen, stets darauf bedacht, die Dichtung „nicht nach den Forderungen des Verstandes zu meistern, sondern der Absicht des Dichters nachzugehen und die Gründe zu erforschen, die ihn gerade zu dieser Form der Darstellung veranlaßt haben.“ Dabei stellte sich dann das überraschende Ergebnis heraus, daß „fast überall ‚Fehler‘ der Anlage, die der prüfende Verstand entdeckt, nicht mechanische Flickarbeit, sondern die schöpferische Tätigkeit eines Dichters verraten. Der Dichter mußte, mit Goethe zu sprechen, den ‚Fehler‘ begehen, um eine höhere Schönheit zu erreichen“ (S. 350).

Mit diesen Worten hat Rothe im ganzen wie im einzelnen den Standpunkt umschrieben, den auch ich in der Beurteilung Homers einnehme, sodaß es sich wegen geringfügiger Differenzen in Nebenfragen nicht verlohnt hätte, seine Arbeit an einem Einzelpunkte wieder aufzugreifen. Aber Rothe selbst weist am Schlusse seines Buches den Weg zu neuen Zielen: „Wir haben in unserer Untersuchung eine Reihe ‚Fehler‘ aufgefunden und sie zum Teil erklären können mit der Technik des Dichters. Aber auf diesem Gebiete ist, wie der Aufsatz A. Roemers „Zur Technik der homerischen Gesänge“[44]) zeigt, noch sehr viel zu tun . . . Je besser wir diese Technik kennen lernen, um so mehr wird manches jetzt Auffällige Erklärung finden, und um so leichter wird es werden, wirklich Unechtes, d. h. spätere Zusätze eines Rhapsoden, vom Echten zu unterscheiden. Möge diese Untersuchung dazu Veranlassung werden!“

(Fortsetzung folgt.)

[44]) Sitzungsberichte der bayer. Akad. d. Wissensch. 1907. S. 495–530.

und Kostüme (die Rottweil bei tausend Mark gekostet) käuflich erworben. Im Gegensatz zu Rottweil wurden in Kempten mehr Akte gespielt – allerdings mit starken Kürzungen (nach Angabe des Verfassers), nämlich 1. Vorspiel, 2. Brudermord, 3. Sündflut, 4. Melchisedech, 5. Sinai, 6. Jerusalem. Der Erfolg war ein ganz unerwarteter. Es hat sich auch hier gezeigt, daß die christliche Bühne gepflegt werden soll, und daß wir ein dankbares Volk haben, wenn wir ihm nur etwas bieten wollen. In Kempten löst eine Theateraufführung die andere ab. Die Stadt ist vollgepfropft mit derartigen Unternehmungen – selbst Münchener Hoftheaterspieler fuhren wiederholt dorthin. Und dabei hat eine „Antichrist"-Aufführung jedesmal ein vollbesetztes Haus.

Vielleicht kommt eine Zeit, in welcher der Dichter nicht mehr gar so allein steht mit seinem Werke. Vielleicht ist es ihm gegönnt, die geplante Bühnenausgabe fertig zu stellen. Vielleicht findet sich sogar ein Verleger dafür! Vielleicht nehmen dann unsere katholischen Literaten auch einmal den „Antichrist" in die Hand, „unsere" katholischen Pfadfinder. Vielleicht!!

An Gott vorbei . . .

Du möchtest gern an Gott vorbei
Mit deines Geistes Frevlerspott
Und rufst im wilden Schlachtenschrei
Gleich Luzifer dein: Los von Gott.

Ein Irrstern, der im Dunkel kreist
Und doch entstammt der Sonne Schoß –
O nimmer läßt dich, Feuergeist,
Des ew'gen Lichtes Sehnsucht los.

Beuron P. Thimotheus Kranich O. S. B.

Neue Wege und Ziele der Homerforschung.

Von Universitätsprofessor Dr. Engelbert Drerup (München).

(Fortsetzung)

II.

„Der Dichter gibt uns die Regeln für sein Schaffen, nicht wir ihm.“ [45]

Solche besonderen „Regeln“ im Dichter selbst zu finden, hat erst das letzte Dezennium wieder erfolgreich sich bemüht, nachdem älteren Kritikern die allgemeinen Gesetze künstlerischen Schaffens zur Würdigung Homers völlig auszureichen schienen.[46] Das Altertum hatte hier bereits zutreffender geurteilt. In unseren Homerscholien, vor allem der codices BT, sind uns noch wertvolle Reste dieser antiken Schulerklärung erhalten, die die Bedeutung einzelner Kunstmittel für die Komposition der homerischen Gesänge immer und immer wieder betonen. Solche

[45] Emil Belzner, Homerische Probleme I. Leipzig 1911. S. 46.

[46] Eine Ausnahme bildet hier Adolf Kiene, Die Komposition der Ilias des Homer. Göttingen 1864, der vor allem das Gesetz des Parallelismus und des Kontrastes in der homerischen Komposition betont hat (S. 192–243, 376–386), ausgehend von der Beobachtung, „daß wir hier einer sinnlichen Plastik der Komposition gegenüberstehen, welche im ganzen der modernen Poesie abgeht und bis jetzt noch wenig oder doch nur stückweise beachtet worden ist“ (S. II). Zum vollen Verständnis homerischer Komposition aber war Kiene noch nicht gelangt. Unzulänglich ist vor allem die „Architektonik der Ilias“ S. 75–133, indem die ganze Ilias in fünf Gesänge zerteilt und die Diomedie dem zweiten Gesange (B–H) eingeordnet wird, vgl. auch S. 199–202

unſern modernſten Anſchauungen vorausgeeilten Erkenntniſſe aus den Scholien herausgeholt und für die Homererklärung fruchtbar gemacht zu haben, iſt das beſondere Verdienſt Adolf Roemers, deſſen weit zerſtreute Arbeiten[47]) auch mir manches Goldkorn geboten haben. So z. B. hat das ariſtarchiſche, erſt von Roemer wieder zur Geltung gebrachte *σχῆμα σιωπήσεως* für die pſychologiſche Analyſe ſich geradezu als grundlegend erwieſen, von anderen Dingen, wie der Scheidung des *ηρωϊκὸν πρόσωπον* und des Dichters ſelbſt, der „epiſchen Ironie", dem Verbot des *διισσολογεῖν* (der *ἀνακεφαλαιώσεις*), dem Stilgeſetz der *πολύσημος λέξις*, und dergl. zu ſchweigen.

Von anderer Seite hat man, von allgemeinen pſychologiſchen Betrachtungen ausgehend, neue Kunſtgeſetze des homeriſchen Stils zu umſchreiben ſich bemüht, ſo zuerſt wieder der Petersburger Profeſſor Thaddäus Zielinski in einer Unterſuchung über „die Behandlung gleichzeitiger Ereigniſſe im antiken Epos",[48]) worin der Verfaſſer den Grundſatz vertritt, daß bei Homer „das Geſetz der zeitlichen Inkompatibilität nirgends verletzt iſt; wo gleichzeitige Handlungen zu ſchildern waren, hat der Dichter nie die zurückgreifende, ja nicht einmal die reproduzierend-kombinatoriſche Methode angewandt, ſondern einzig und allein die unmittelbarſte und natürlichſte von allen, die analyſierend-deſultoriſche" (die, um den Eindruck der Gleichzeitigkeit zweier Handlungen zu erwecken, auf mehreren Zeitſtufen je zwei Momente aus ihnen miteinander verbindet). Wenn der Dichter aber von zwei parallelen Handlungen, die er als gleichzeitig noch nicht darſtellen kann, keine miſſen will, ſo berichtet er ſie beide, aber einfach als aufeinanderfolgende Handlungen. In Wirklichkeit gerät hier der Dichter in den Bereich der „zurückgreifenden" Methode, deren Anwendung bei Homer Zielinski mit Unrecht geleugnet hat. Wenn ferner Zielinski dieſe Art der „zurückgreifenden" Methode die zuerſt eine Handlung zu Ende erzählt, bevor ſie den Bericht

[47]) Dieſelben im einzelnen hier aufzuzählen würde den Zielen dieſer Zeitſchrift zuwiderlaufen.

[48]) Philologus, Supplement VIII 3. Leipzig 1901, 45 S.

über eine andere gleichzeitige Handlung beginnt, als eine „durchaus künstliche“ Methode gegenüber der natürlichen (schauenden oder reproduzierenden) bezeichnete, so betont neuerdings Käte Friedemann[49]) mit vollem Recht, daß in Wirklichkeit jene „künstliche“ Methode die wesentlich epische sei, „nicht nur deshalb, weil sie tatsächlich immer angewendet worden, sondern weil durch sie am besten die Vorstellung einer weit zurückliegenden, durch die Reflexion des Erzählers hindurchgegangenen Begebenheit erweckt wird.“ Jene Bezeichnung Zielinskis aber erklärt sich aus der verbreiteten, aber falschen Annahme, „natürlich“ sei auch in der Erzählung nur die dramatische Wirkung, unnatürlich hingegen das Sichgeltendmachen des Erzählers.

Hier muß auch die von mehreren Seiten gerühmte Arbeit von Hedwig Jordan „Der Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias“ [50]) genannt werden, die ich aber nicht so hoch bewerten kann, wie manche ihrer Kritiker. Freilich war es ein entschiedenes Verdienst der Verfasserin, bei ihren Untersuchungen die Probleme einer auflösenden Analyse abseits liegen zu lassen, während ihr einziger Vorgänger Elard Hugo Meyer[51]) eine höchst subjektive Unterscheidung von sechs verschiedenen Schlachtenstilen sogleich wieder als Hilfsmittel benutzt hatte, um die Zuweisung einzelner Rhapsodien an verschiedene Zeiten und Dichter durchzuführen. Doch bleibt die Verfasserin, die nicht einmal ihre Ergebnisse zu einer Typik der Kampfesschilderungen zusammengefaßt hat,[52]) bei der Würdigung des Dichters zumeist an der Oberfläche, wie sich bei den nachstehenden Untersuchungen des öfteren ergeben wird.

Von besonderen Kunstmitteln Homers ist das weite Gebiet der homerischen Gleichnisse öfters behandelt, seine Bedeutung

[49]) Die Rolle des Erzählers in der Epik, Leipzig 1910, S. 102 f.

[50]) Dissertation Zürich, 1904 (Breslau, 1905), 141 S.

[51]) Indogermanische Mythen. II. Achilleis. Berlin 1887. (I c. 3. Die Schlachtenstile der Ilias) S. 56–405. Eine Auseinandersetzung mit E. H. Meyer muß ich mir versagen, um nicht allzusehr in die Breite zu geraten.

[52]) Ein Ansatz zu einer solchen bei F. Lillge, Komposition und poetische Technik der *Διομήδους ἀριστεία*. Progr. Bremen 1911. S. 85–96.

für die Dichtung aber durch die jüngsten Arbeiten von Th. Plüß[53]) in neues Licht getreten. Die homerischen Epitheta hat neuerdings wieder K. Prodinger (1903/4) untersucht, der sich aber vor voreiligen Schlüssen über das Verhältnis der Namensgruppen zu verschiedenen Schichten der Ilias (in Anlehnung an W. Christ) hätte hüten müssen. Für die Typik des homerischen Dialogs ist durch F. Lillge (a. a. O. S. 78–85) ein verheißungsvoller Anfang gemacht worden. Über die Kunst der homerischen Personalcharakteristik dürfen wir in Bälde eine umfassende Darstellung von Heinrich Spieß (Gymnasial-Direktor in Danzig) erwarten.[54]) Auf ältere Gelegenheitsarbeiten, sowie auf manche gute Bemerkungen bei Rothe, Cauer, Finsler, Jäger u. a. kann nur im Vorbeigehen hingewiesen werden, da es mir fern liegt, diese Studie zu einem Sammelkasten homerischer Spezialliteratur zu machen.

Einer Gefahr indessen unterliegen, wie neuerdings mit berechtigter Schärfe Th. Plüß[55]) betont hat, alle Untersuchungen zur epischen Technik Homers, der Gefahr nämlich, das dichterische Element allzusehr in den Hintergrund zu schieben gegenüber dem technischen Kunstgriffe, dessen Anwendung nur konstatiert, nicht in seiner Bedeutung erklärt wird, womit man den Dichter selbst und seine persönliche Kunst nur allzuleicht aus den Augen verliert. Hedwig Jordan zumal ist in diesen Fehler mehr als billig verfallen, ja selbst ein Rothe hat ihn nicht ganz vermieden, wie z. B. eine genauere Betrachtung der von ihm öfters erwähnten „Augenblicksmotivierungen" lehren kann. Techniken bilden sich primär aus der Eigenart einer poetischen Aufgabe; einmal geschaffen, werden sie dann bei lebendiger Sangesübung in Dichterschulen überliefert, werden von einem angehenden Sänger sekundär erlernt. Aber auch erlernte

[53]) Das Gleichnis in erzählender Dichtung, Festschrift zur 49. Philologenversammlung in Basel, 1907, S. 40–64, und: Mykenische und nachmykenische Gleichnisse der Ilias, Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen 1910, S. 612 f.

[54]) Unter dem Titel „Menschenart und Heldentum in Homers Ilias." F. Schöningh, Paderborn. – Andere Einzeltitel nenne ich hier nicht.

[55]) Technische Kunstgriffe und persönliche Kunst im Homer. N. Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1910. S. 465.

Techniken können wiederum in ihrer eigentümlichen Anwendung bedingt sein durch die Individualität des Dichters und die besonderen Erfordernisse seiner dichterischen Absicht. Am wenigsten darf hiernach bei einem Dichter, der sich die Schöpfung der Epopöe aus dem Einzelliede zu einer völlig neuen und eigenartigen Aufgabe gestellt hatte, von einer bloß erlernten Technik die Rede sein. Freilich mußte auch bei ihm, z. B. in der Verwendung der schmückenden Beiwörter, die überlieferte Technik des Einzelliedes nachwirken, weil ja das zum rhapsodischen Vortrage gedichtete Epos wiederum aus einer geschlossenen Reihe von zusammenhängenden Einzelliedern besteht. Aber der erzählende Stil balladenartiger Einzellieder war in seiner Wesenheit anders als der Stil der großen Epopöe, deren Unterschied neuerdings im Anschlusse an die germanische Dichtung von A. Heusler verdeutlicht worden ist: auf der einen Seite ein gedrungener, andeutender, springender Stil, die „liedhafte Knappheit", auf der anderen Seite ein gemächlicher, verweilender, ausmalender Stil, die „epische Breite."[56]) So mußte auch die epische Technik Homers ein neues, persönliches Gepräge gewinnen, als ein äußeres Abbild seines individuellen Dichtergeistes. Diesen gewaltigen Dichtergeist auch in der Eigenart der von ihm verwandten poetischen Kunstmittel zu erschließen, muß hiernach das letzte Ziel jeder technischen Untersuchung sein.

In Ansehung dieser Aufgabe nun scheint es mir möglich zu sein, die Erkenntnis des Dichters aus seinem Werke vornehmlich nach zwei Seiten hin über die von Rothe zusammengefaßten und neugewonnenen Forschungsergebnisse hinauszuführen, nach den Seiten einmal der Kompositionskritik

[56]) Lied und Epos, Dortmund 1905, S. 22. Allerdings kann auch schon der Stil des Einzelliedes einer epischen Verbreiterung unterliegen, wie besonders die Breite und Flachheit des jüngeren serbischen Volksgesangs beweist; doch ist hier in einzelnen Gegenden auch noch der knappe Stil bewahrt. Vgl. meinen „Homer", S. 27, und neuestens die wichtigen Ausführungen von John Meier, Werden und Leben des Volksepos, S. 20, 24 f., der lieber schon beim Liede die Wandlung vom ärmeren zum reicheren Stile annehmen und erst von dort aus den nächsten, großen Schritt zur Gesamtkomposition machen will.

und zum anderen der psychologischen Durchdringung der Dichtung.

Zur Kompositionskritik Homers gebe ich grundlegend U. v. Wilamowitz-Moellendorff[57]) das Wort, der die freie, illusionistische Kunst der kretisch-mykenischen Periode mit dem streng sachlichen, aber unfreien Stil der Dipylonvasen in Gegensatz bringt und dann fortfährt: „Man kann gar nicht verkennen, daß von der Dekoration der Dipylonvasen und ihren Vorläufern, die noch lediglich mit regelmäßigen Ornamenten operieren, eine gerade Linie der Entwickelung bis zu dem Parthenon mit allem seinem Schmucke führt; zu den Fresken Polygnots nicht minder. Wir finden dieselbe Kunst in dem strengen Aufbau der attischen Tragödie; sie beherrscht die griechische Metrik nicht minder wie die Periodisierung der griechischen Kunstprosa; es ist die Stilisierung, die wir spezifisch klassisch-hellenisch nennen. Gehört nun Homer zu der vorhellenischen Kunstart oder zu der geometrischen,[58]) die zu seiner Zeit in Übung war?" Hiermit ist die Grundfrage zweifellos richtig gestellt, und ebenso richtig beantwortet v. Wilamowitz sie mit einem Hinweis auf den schematischen, fast geometrischen Aufbau einzelner Gesänge. „Da lese man einmal die Kämpfe, die im Labda der Ilias erzählt werden, schematisiere sich den Aufbau von Agamemnons Aristie zu der des Diomedes und Odysseus: man wird eine Strenge der Tektonik finden, die geradezu unübertrefflich ist. Man lese das Gedicht von Hektors Tod (es beginnt Φ 520 und ist sehr gut erhalten): wie da drei Reden, von Priamos, Hekuba und Hektor vor dem Kampfe stehen, drei Reden, von Priamos, Hekuba, Andromache dahinter, das ist eine Symmetrie, die kein Giebelfeld übertrifft." Und doch hat v. Wilamowitz, der nach vorgefaßten Ideen den Homer zerschichtet und zerstückelt, sich den Weg versperrt, seine Erkenntnis wirklich fruchtbar zu

[57]) Die griechische Literatur (Kultur der Gegenwart I 8). 1905, S. 11. (Dritte Auflage, 1912, S. 17).

[58]) Den Vergleich der homerischen Poesie mit dem geometrischen Stile zog bereits Immisch a. a. O. S. 23, ohne sich freilich der Tragweite dieses Vergleiches völlig bewußt zu werden.

machen, ja selbst den dichterischen Aufbau auch nur eines einzigen Gesanges, geschweige denn des ganzen Epos richtig zu beurteilen. „Der Aufbau des Epos im ganzen darf nicht herangezogen werden, denn das hat gar nicht als Ganzes gewirkt oder wirken wollen." Letzteres einmal zugegeben! Aber auf eine Wirkung kam es hier nicht in erster Linie an, sondern vor allem andern auf die Absicht des Dichters, die v. Wilamowitz sicher mit Unrecht in einem „stofflichen Interesse an dem Zusammenhange der Erzählung" gefunden hat. Für ein solches „sekundäres Interesse" hätte es doch wahrlich nicht der genialen Neuschöpfung einer Epopöe bedurft?[59]) Das „Volk" verlangte

[59]) Man geht sehr in die Irre, wenn man den finnischen Kalewala hierfür als Analogiebeweis aufmarschieren läßt. Denn Lönnrot war wirklich ein „Flickpoet", der aus „Splittern bereits geformten Materials" (Mülder) sein Epos zusammengestellt hat. Aber was hierbei herausgekommen ist, kann in mehr als einem Betracht mit homerischer Dichtung nicht verglichen werden. Lönnrot war eben in erster Linie nicht ein Dichter, sondern ein Gelehrter, der aus vorwiegend gelehrten Interessen seine Sammlungen gemacht hat (vgl. meinen „Homer", S. 22–24). Interessant ist es, hierzu auch in der deutschen Literatur neuerdings ein sprechendes Gegenstück zu finden in R. v. Kralik, „Das deutsche Götter- und Heldenbuch", 6 Bände, Ravensburg 1900/03, worüber der Verfasser selbst in seinem „Homeros. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Epos". (Ravensburg 1910) folgendermaßen sich ausspricht: „Damit ein wahrhaft bleibendes, sowohl volkstümliches wie klassisches Epos als höchste Blüte nationalen Lebens erstehe, ist zweierlei notwendig: erstens der organisch erwachsene, aus dem Volksbewußtsein geschöpfte Sagenstoff, und zweitens die zielbewußte, folgerichtige, von den Hütern des Volkstums ausgehende Redaktion" (S. 394). „Ein echtes Epos wird nicht gedichtet, sondern redigiert. Es kann nicht gemacht werden, nicht von einem einzigen Dichter gemacht werden" (S. IX). „Homeros heißt und ist also der Sammler, der Zusammenfüger, der Redaktor der überlieferten Rhapsodien" (S. 11). „Vielleicht war von all diesen Dichterscharen, von diesen Vorarbeitern und Mitarbeitern Homer dadurch der genialste, daß er seine ganze Person am entschiedensten der Sache untergeordnet hat, daß er mit seiner ganzen Subjektivität sich der Objektivität des Gegebenen hingegeben hat" (S. 397). Womit dann freilich aufs sonderbarste die Behauptung kontrastiert: „Die bewußte Kunst und Meisterschaft hat sich nie und nirgends so hoch über ihren volkstümlichen Nährboden erhoben wie bei Homer. Ihm gegenüber sind alle anderen Epiker und Epen mehr oder weniger auf dem Standpunkt des Kindermärchens stecken geblieben, das heißt weniger zur Vollendung gelangt. Bei keinem Dichter ist der Stoff so vollkommen von der künstlerischen Form aufgezehrt worden" (S. 306). „Für meinen Teil habe ich das mit dem uns zunächst liegenden Stoffe, mit der deutschen Götter- und Heldensage versucht und nach den Vorarbeiten vieler Generationen, das homerische Ideal vor Augen, eine Redaktion vorgelegt, die, soweit das eben überhaupt

die Zusammenfassung nicht. Warum also schuf sie dann der Dichter, wenn er nur für das „Volk" dichtete? Wenn er mit den alten Balladen das Bedürfnis des Volkes vollauf befriedigte? Ein zureichender Grund kann nur in dem eigensten, innersten Kunstwollen des Dichters gefunden werden: wenn sein Genius ihn trieb, seine Kraft in einer neuen, unerhörten Weise zu betätigen. Dann aber ist auch der Gesamtaufbau[60]) der Epopöe von Kunstgesetzen bedingt, die in der Dichterpersönlichkeit des Schöpfers ihren Grund haben, von den gleichen Kunstgesetzen, die in den für sich abgeschlossenen Teilen des Epos wirksam sind. In der Tat scheint neuestens v. Wilamowitz selbst auch in diesem Punkte vorsichtig geworden zu sein: „Wie sich das Einzellied, die Rhapsodie, die für den Vortrag in einem Zuge berechnet ist, zu dem Epos, das aus mehreren Rhapsodien besteht, historisch und als Kunstform verhält, wird sich finden, wenn geduldige Forschung Schritt für Schritt in die Tiefe geht. Der gefälligen Konstruktionen a priori haben wir übergenug; es hat sich aber gezeigt, daß sie sich auf die Dauer nicht einmal als gefällig bewähren."[61])

Die Aufgabe, die hier richtig vorgezeichnet ist, muß ohne jede vorgefaßte Meinung über die Entstehung des homerischen Epos in Angriff genommen werden. Die Homerforschung muß, wenn sie in der Erfassung des dichterischen Aufbaues der Epopöe und damit des Dichters selbst zu einem positiven Ergebnis gelangen will, resolut von vorne wieder anfangen; sie muß (mit Mülder, a. a. O. S. 4 gesprochen) „sich frei machen von der ungeheuren Last der Tradition aller Art, der alten und der

noch möglich war, das Bestehende treulich zu wahren, zu ordnen, zu reinigen, und künftigen Fortarbeitern zu höherer Vollendung zu überliefern sucht" (S. 375). — Der unbestrittene dichterische Mißerfolg des „Götter- und Heldenbuches" ist die praktische Widerlegung jener Phantasien, die auf der contradictio in adiecto von der „getreuen und doch überlegenen Herrschaft des Dichters über den Stoff" (S. 306) sich gründen.

[60]) Über Symmetrien in der Gesamtkomposition vgl. W. Christ, Homer oder Homeriden, Abhandl. d. bayer. Akad. d. Wiss. XVII. 1885, S. 144, Anm. 1, auf Grund älterer Unitarier.

[61]) Über das Θ der Ilias. Sitzungsberichte der Berliner Akad. der Wissensch. 1910, S. 402.

vorläufig modernen, und die wirklichen oder vermeintlichen Errungenschaften unserer Homerforschung prinzipiell und konsequent negieren", – um dafür zuerst einmal das homerische Epos, so wie es vorliegt, in seiner eigentümlichen Art als Dichtwerk vollständig und nach jeder Richtung hin verstehen zu lernen, wie es zweifellos doch als Dichtwerk im ganzen und im einzelnen beabsichtigt worden ist.

Die Homerkritik nun ist sich im wesentlichen darüber einig, daß die Vollendung der homerischen Epen etwa dem 8. Jahrhundert v. Chr. angehört, d. i. jener Zeit, in welcher die Blüte des sogenannten geometrischen Stiles sich entfaltet hat.[62]) Wenn also überhaupt, so gilt der Vergleich mit dem geometrischen Stile und damit die Forderung strengster Symmetrie gerade für die jüngste d. i. für die uns vorliegende Form des Heldengesangs, für die auch schon die Existenz rhapsodischer Agone angenommen werden muß.[63]) Freilich erschließt sich die genaue Erkenntnis solcher symmetrischer Kompositionsweise nicht beim oberflächlichen Hinsehen, und mehr als alles andere hat das Darüberhinwegreden einer nach äußerlichen Kriterien athetierenden und wieder zusammenflickenden Analyse eine Erfüllung dieser wichtigsten Aufgabe der Homerforschung hintangehalten. War doch die ältere Homerforschung zum Teil naiv genug, dieser Aufgabe mit einer disponierenden Inhalts-

[62]) Neuerdings hat man den Abschluß des Epos mehrfach bis ins 6. Jahrhundert heruntergedrückt. Für die Kompositionskritik aber ist diese Differenz des Zeitansatzes ohne Bedeutung; denn auch die Kunst des 7.-6. Jahrhunderts hat die strenge Stilisierung der Dipylonzeit noch nicht überwunden.

[63]) Ein Rhapsodieren ἐξ ὑποβολῆς (ἐξ ὑπολήψεως), d. i. des Gesamtepos in gehöriger Ordnung der Teile, ist uns schon für den Agon der Panathenäen im 6. Jahrhundert bezeugt. Ein rhapsodischer Agon in Sikyon unter Kleisthenes (Anfang des 6. Jahrhunderts) nach Herodot V 67. Einen Agon (ἄεθλα) in Chalkis auf Euböa unter König Amphidamas erwähnt bereits Hesiod, Werke und Tage V. 650 f., der hier mit einem Hymnos einen Siegespreis errungen haben will; danach dann fingiert der ἀγὼν Ἡσιόδου καὶ Ὁμήρου; allerdings haben schon alexandrinische Gelehrte die Unechtheit jener Hesiodverse behauptet. Aber auch für Salamis auf Cypern ist ein Sängerwettkampf schon im homerischen Hymnos auf Aphrodite (VI 19) bezeugt. Vgl. dazu den Hymnos auf Apollon I 149 (mit Th. Bergk, Griech. Literaturgeschichte I 1872 S. 488 Anm. 18), ja schon Il. A 604 und B 594 ff. (mit K. Otfr. Müller, Griech. Literaturgeschichte I⁴, 1882, S. 50, Anm. 3).

angabe der einzelnen Bücher des Epos genügen zu wollen, ohne sich daran zu kehren, daß die von einem Zahlenschematismus beherrschte alexandrinische Bucheinteilung – wie man doch genau wußte – künstlich gemacht ist und sicher nicht der ursprünglichen, vom Dichter geschaffenen Einteilung entspricht. Die primären Elemente der künstlerischen Komposition sind vielmehr, wie das wiederum v. Wilamowitz S. 12 prägnant zum Ausdruck gebracht hat, jene „ganzen Kunstwerke, die nur scheinbar Teile sind", d. h. die Rhapsodien, die vom Dichter als künstlerische Einheiten beabsichtigt sind. Nicht nur die älteren Balladen, sondern auch die homerischen Epen im ganzen sind rhapsodiert, d. h. in ihren einzelnen, abgeschlossenen und für sich feststehenden Teilen (im Agon) deklamatorisch zu Gehör gebracht worden. Wie voreilig war es darum, aus einzelnen Teilen der Ilias ältere Lieder als deklamatorische Einheiten herausschälen zu wollen, bevor man sich über die rhapsodische Teilung unserer Ilias, über die dichterische Konzeption und die kompositionelle Technik ihrer Rhapsodien klar geworden war!

Auf dem richtigen Wege der Erkenntnis war Erhardt (S. 514), wenn er es beklagte, daß ein wirklich systematischer Versuch, die „alte peisistrateische[64]) Rhapsodieneinteilung wiederherzustellen, merkwürdigerweise von keiner Seite unternommen" worden sei. „Versuche in dieser Richtung liegen allerdings vor, so namentlich neuerdings von Christ;[65]) aber durch Lachmanns kleine Lieder und durch die vielen Neben- und Unterbezeichnungen der Rhapsodien[66]) verführt, hat Christ viel zu viel

[64]) Entsprechend der Anschauung Erhardts von der Sammlung der homerischen Gesänge durch eine peisistrateische Kommission.

[65]) Vgl. Proleg. Iliadis 1884 § 1 f., Erhardt, S. 515. Das grundlegende Zeugnis bei Aelian V. H. XIII 14.

[66]) Z. B. für Buch I: *Λοιμός. Μῆνις. Λιταί;* Buch II: *"Ονειρος. Διάπειρα = Ἀγορά. Βοιωτία = Νεῶν κατάλογος* usw. Man darf hier aber nicht eine ursprüngliche Rhapsodieneinteilung verwechseln mit einer späteren Zitiermethode, die auch bei anderen Schriftstellern, z. B. Hellanikos von Mytilene, Herodot u. a., durch Verweise auf geschlossene Einzelteile von größeren Einheiten eine außerordentliche Fülle von Einzeltiteln und scheinbar selbständigen Schriften hervorgebracht hat. Aus einer buchtechnischen Erwägung erklärt sich auch das Zeugnis des Herodot II 116, das unserer Abgrenzung der *Διομήδεος ἀριστείη* zu widersprechen scheint.

Trennungen vorgenommen" und – füge ich hinzu – mehr noch durch die Annahme zahlreicher Interpolationen sein ganzes Ergebnis in Frage gestellt. „Eine Wiederherstellung der alten Rhapsodieneinteilung ist aber in der Hauptsache mit völliger Sicherheit möglich, und es ist wunderbar genug, daß die Philologie in neuerer Zeit nicht wenigstens diese ihr durch die Überlieferung direkt gestellte Aufgabe längst gelöst hat." Freilich können auch die von Erhardt erschlossenen 18 (bezw. 19 oder 20) Rhapsodien[67]) schon darum nicht befriedigen, weil ihr Umfang viel zu ungleichmäßig ist, während doch beim rhapsodischen Agon wenigstens eine gewisse äußerliche Gleichförmigkeit der deklamierten Stücke vorausgesetzt werden darf. So schwankt der Umfang der Erhardtschen Rhapsodien zwischen 471 resp. 424 Versen (M = 10. resp. T = 14 b.) und 1210 Versen (E 1 – Z 311 = 1.), ja sogar 1670 Versen (O 367 – P 423 = 13.), was Erhardt selbst zu der Hilfsannahme veranlaßt hat, daß „beim lebendigen Vortrage gelegentlich auch innerhalb einer langen Rhapsodie ein Rhapsode den anderen ablösen mochte, beispielsweise in der Diomedie bei E 627" (S. 515). Als wenn nicht mit einem solchen Wechsel des Vortragenden bei einem künstlerisch aufgebauten, dynamisch gesteigerten Gesange die Wirkung wesentlich beeinträchtigt, die Preisbewertung im Agon aber völlig unmöglich gemacht worden wäre! Bei einem Konkurrenzkampfe können doch die Rhapsoden nur mit ganzen Dichtungen, nicht bloß mit Fragmenten gegeneinander gestritten haben. Unwahrscheinlich ist bei einem, auf einheitliche künstlerische Wirkung berechneten Vortrage selbst die Annahme von längeren Pausen. Kürzere Pausen aber können bei physischer Erschöpfung des Vortragskünstlers kaum dahin wirken, diesem noch eine stundenlanges, künstlerisch vollendetes Weiterdeklamieren zu ermöglichen.

Dem Umfange einer Rhapsodie ist damit eine feste Grenze gesetzt in der physischen Leistungsfähigkeit eines Rhapsoden, die natürlich nicht nach den monotonen Dauerreden

[67]) Vgl. ihre Übersicht bei Erhardt S. 515–16.

moderner Parlamentsredner beurteilt werden darf. Auch antike Dauerreden, wie etwa die Gesandtschaftsrede und die Kranzrede des Demosthenes, dürfen nicht zum Vergleich herangezogen werden, da einmal hier die gesprochenen und die veröffentlichten Reden nicht ohne weiteres identifiziert werden dürfen, da zum anderen in jeder dieser Rede durch die Verlesung des Aktenmaterials mehr als zwei Dutzend kürzere Pausen gegeben worden sind. Beim Vortrage einer Rhapsodie dagegen handelte es sich um eine im großen Ganzen ununterbrochene, konzentrierte Kunstleistung vor dem gewaltigen Auditorium eines Volksfestes, das gerade der reichen, künstlerischen Nuancierung eines inhaltlich bekannten Vortrages seine besondere Aufmerksamkeit schenkte. Und eine solche Leistung darf nicht einmal nach dem außergewöhnlichen Maße eines besonders veranlagten und besonders geübten Rhapsoden abgeschätzt werden, sondern nach einem gewissen Normalmaße, da ja das homerische Epos nicht für einen einzelnen, ganz besonders organisierten Virtuosen, sondern für den Durchschnittsrhapsoden gedichtet, oder zum wenigsten von solchen tatsächlich vorgetragen worden ist. Wenn ich nun das Zeitmaß einer deklamatorischen Leistung, an welche die Anforderung höchster Kunstentfaltung vor einer großen Volksmenge gestellt wird, im Maximum auf zwei Stunden veranschlage, so glaube ich mit einer solchen, freilich subjektiven Schätzung, auch wenn ich die Annahme kurzer Pausen zugestehe, doch die physische Kraft selbst eines trainierten Vortragskünstlers eher zu überschätzen, als zu unterschätzen. Da aber ein kunstgemäßer epischer Vortrag solcher Art nach meinen Versuchen in der Stunde kaum viel mehr als 500 Verse bewältigen dürfte, so würde hiernach das Umfangsmaximum einer Rhapsodie aprioristisch auf rund 1000 Verse festgestellt sein. – Eine Bestätigung dieser Schätzung fand ich zu meiner Freude in dem wichtigen Büchlein von Wilhelm Jordan, Das Kunstgesetz Homers und die Rhapsodik, Frankfurt 1869, das in München sonderbarerweise nicht aufzutreiben war und darum erst nachträglich in meine Hand kam. Denn Jordan, der sich rühmt (S. 6 ff.), als erster den Rhapsodenberuf wieder aufgenommen zu haben und

dadurch auch zur Beurteilung des dichterischen wie des rhapsodischen Elementes bei Homer besonders befähigt zu sein, urteilt folgendermaßen: „Die 12 110 Hexameter der Odyssee forderten, um ganz vorgetragen zu werden, nach meinen Tempoerfahrungen geschätzt, ungefähr zwölf zweistündige Sitzungen“ (S. 75), wodurch für die Stunde ca. 500, für die Rhapsodie ca. 1000 Verse sich ergeben. Für moderne Vortragsweisen freilich sind die Bedingungen andere. Jordan hält die Aufnahmefähigkeit eines modernen Publikums für rhapsodischen Vortrag bereits mit $1^1/_2$ Stunden für erschöpft (S. 71). Danach hat sich dann seine eigene Praxis gerichtet, die jeden „Abend“ behufs einer Pause wieder in zwei Untereinheiten, Gesänge, zerlegte (S. 7). Freilich mit sehr verschiedenen Ergebnissen hinsichtlich der in dieser Zeit bewältigten Verszahl, „denn die Tempi des Vortrags, welche die Säle je nach ihren Dimensionen und ihrer Akustik vorschrieben, erwiesen sich so abnorm abweichend, daß ich im günstigsten Fall 1450, im ungünstigsten aber nur 900 meiner Verse in der eben genannten Zeit rezitieren konnte“, d. h. zwischen 600 und annähernd 1000 Versen in der Stunde. Bei den alten Volksfesten unter freien Himmel aber waren die Bedingungen des Vortrags noch wesentlich ungünstigere, als auch im größten modernen Theater oder Konzertsaal.

(Schluß folgt.)

Neue Wege und Ziele der Homerforschung.

Von Universitätsprofessor Dr. Engelbert Drerup (München).

(Schluß)

Eine andere Frage ist es, ob die homerischen Gedichte „mit Musikbegleitung cantando rezitiert wurden", was nach Jordan „eine noch erheblich größere Zeit" für die Rezitation beanspruchte hätte (S. 75). Auch nach Stephan Gruß[68]) sollen bei gesanghaftem Vortrag schon etwa 400 Verse eine Stunde ausfüllen; doch scheint der Sprechvers des homerischen Epos diese Annahme auszuschließen. Wenn aber Gruß die zulässige Dauer des Einzelvortrags auf ungefähr eine Stunde beschränkt glaubt, so mag das für kleinere Einschnitte des Vortrags Geltung haben, wie auch Jordan jeweils zwei „Gesänge" durch eine Pause trennte; das Grundmaß einer Rhapsodie aber ist durch solche kleineren Einschnitte nicht bestimmt. Gruß wie Jordan beachten auch nicht, daß die dreitägigen dramatischen Aufführungen in Athen mit ihren je vier Stücken an einem Tage dem Publikum keine geringere Leistung zumuteten wie das Anhören der ganzen Ilias oder Odyssee, da die Einzeldramen im Durchschnitt 1000—1800 Verse zählen. Danach würden bei homerischen Rezitationen, natürlich mit den notwendigen größeren Pausen zwischen den Einzelvorträgen, an einem Tage wohl drei bis fünf Rhapsodien vorgetragen

[68]) Ilias. Das Lied vom Zorn des Achilleus. Rekonstruiert und übersetzt. Straßburg 1910, II, S. 4-5.

sein können, deren jede unbeschadet der Aufnahmefähigkeit des Publikums bis zu zwei Stunden (eventuell mit kleinen Ruhepunkten) hätte dauern dürfen.

Diese aprioristische Annahme nun wird sich uns bestätigen, wenn wir in der Aristie des Diomedes (E) mit 909 Versen eine typische Form der in sich geschlossenen Rhapsodie kennen lernen werden, die einen einheitlichen Gedanken in berechneter Stimmung und Steigerung durchführt. Eine leichte Zäsur des Vortrags wäre hier in der Mitte nach V. 430, eventuell auch nach V. 710 möglich; [69]) dagegen dürfte eine Erweiterung in das Z hinein um mehr als 300 Verse (mit Erhardt) wohl schon die künstlerische Leistungsfähigkeit mancher Rhapsoden überstiegen haben. An unsere hypothetische Maximalgrenze streift hart die dritte Rhapsodie Erhardts, die das dritte und vierte Buch mit 461 + 544 = 1005 Versen umfassen soll. In der Tat bilden die beiden Bücher eine zwecknotwendige Einheit, die beim rhapsodischen Vortrag kaum völlig voneinander getrennt worden sein kann.[70]) Möglich wäre vielleicht auch noch eine Rhapsodie, die das A und den ersten Teil von B bis zum Schiffskatalog mit 611 + 483 = 1094 Versen zusammenfaßte. Vom Schiffskatalog selbst müssen wir absehen. Denn mehr als zweifelhaft ist es mir, ob seine 394 Verse in die rhapsodische Teilung des Epos einbezogen werden dürfen, weil dieser Abschnitt der besonderen dichterischen, zumal dramatischen Qualitäten ermangelt und deshalb für einen rhapsodischen Agon völlig ungeeignet erscheint. Zumal eine rhapsodische

[69]) In der Tat hat W. Christ mit V. 454 bezw. 471 eine neue Rhapsodie beginnen wollen: Proleg. Iliadis pag. 9.

[70]) Darüber neuerdings Georg Finsler, Das dritte und vierte Buch der Ilias, Hermes 1906, S. 426–40; und vor allem Th. Plüß, Einheiten und Persönlichkeit im Homer, N. Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1909 S. 310-16, der als Thema dieses Gesanges aufstellt, „wie die Völker vergeblich versuchten, den neu beginnenden Völkerkampf durch Vertrag und Zweikampf zu beenden." Alle einzelnen Vorgänge liegen in richtiger Aufeinanderfolge in der Bewegungslinie gegen ein Ziel, die Vereitelung jenes Versuches durch Zeus, der den von den Völkern auf eigene Hand und ohne seine Bestätigung abgeschlossenen Vertrag endgültig zerreißt. Über den Gesamtplan der Ilias ebenda S. 317 f.

Zusammenfassung des Katalogs mit dem dramatisch bewegten ersten Teile von B würde ein agonistisch unmögliches Zwitterwesen ergeben. Anderseits halte ich doch dafür, daß jenes Gedicht „so wie es ist, für den Ort bestimmt ist, an dem es steht".[71]) Denn der Schiffskatalog ist kaum etwas anderes als ein in poetische Form gebrachtes Inhaltsverzeichnis des Epos nach seinen Hauptheldn, das zwischen der ersten und der zweiten Rhapsodie den geeignetsten Platz innerhalb des Gesamtepos findet, weil mit der ersten Rhapsodie das Interesse für eine solche Zusammenfassung bereits genügend geweckt ist. So erscheint es mir sogar denkbar, daß noch Homer selbst nach Abschluß des gesamten Werkes das Bedürfnis gefühlt hätte, in einem solchen Überblick über die handelnden Helden für spätere Rhapsoden ein wichtiges mnemotechnisches Hilfsmittel zu schaffen. Doch soll damit nicht gesagt sein, daß nicht auch eine jüngere Zeit ein solches „Inhaltsverzeichnis" gemäß der Stilisierung des epischen Gesanges für eine alte „Buchausgabe" zusammengestellt haben könnte. — Neben jenen Maximaltypen nun wird es natürlich auch kleinere Formen des deklamatorischen Vortrags gegeben haben, die aber stets als Gegenstücke die Konkurrenz mit den größeren Typen bestehen müssen. Zum Beispiel enthält nur 579 Verse die *Δολώνεια* (*K*), die nach wohlbegründeter Annahme als ein Einzellied komponiert ist, aber freilich, wie ich mit Rothe S. 245[72]) behaupten muß, nicht als eine für sich selbständige Ballade, sondern „nur für diese bestimmte Lage unter genauer Voraussetzung der gegebenen Bedingungen zu einem bestimmten Zwecke, nämlich den Druck, der auf den Achäern liegt, zu heben." Somit sind wir dahin geführt worden, den Normalumfang einer homerischen Rhapsodie

[71]) So neuestens wieder v. Wilamowitz, Sitzungsberichte d. Berliner Akad. d. Wissensch. 1910, S. 400, Anm. 3.

[72]) Vgl. neuestens das treffliche Buch von Alexander Shewan, The lay of Dolon (The tenth book of Homers Iliad). London 1911, XL, 290 S. (bes. S. 132–46). Das Buch bietet eine bewundernswerte Übersicht über die weit verstreute Literatur und den Gesamtkomplex der auf die Dolonie bezüglichen Einzelfragen, worin nur das eigentlich poetische Element nicht zu seinem Rechte kommt.

in den Grenzen zwischen rund 600 und rund 1000 Versen festzustellen.

Absehen müssen wir hier von dem „Geheimnis der Rhapsodie“ Wilhelm Jordans (S. 71 ff.), das von demselben Gesange mehrere, verschieden lange Einrichtungen verlangt, um e nach den Umständen den Hörern „jedesmal etwas für sich allein Verständliches zu geben“; in solchen „gekürzten Redaktionen“ sollen aus dem großen Ganzen Stücke herausgeschnitten und durch neu gedichtete Verbindungsverse, durch Konzentration breiterer Schilderungen in wenige Zeilen wiederum zu kleineren, in gewissem Grade in sich geschlossenen Ganzen zusammengeheftelt worden sein. „Homer selbst hatte sich, geleitet von der Vorliebe und dem Beifall der Zuhörer, einzelne Rhapsodien aus seiner ganzen Dichtung zusammengestückt. Schon Homer selbst hatte sich auch einen Zyklus von solchen Rhapsodien eingerichtet, um in einer mäßigen Anzahl von Sitzungen einen Abriß, eine Chrestomathie der Odyssee vorzutragen. Noch jetzt sind die Nähte erkennbar, wo die Diaskeuasten zur Zeit des Solon und Peisistratos nicht immer ganz geschickt wieder zusammengestoßen haben, was von Homer und den Homeriden für die Rhapsodie aus dem Ganzen herausgeschnitten und in dieser Sondergestalt am häufigsten im Gedächtnis der fahrenden Aöden aufbewahrt worden war“ (S. 76). Bei einer solchen Annahme indessen würde das Verhältnis des imaginären Originals zu der uns vorliegenden „verdorbenen“ Form des Epos kaum recht verständlich werden, da doch nach Ausweis unseres Textes den „Diaskeuasten“ neben den gekürzten Redaktionen auch die ursprünglichen Rhapsodien vorgelegen haben müßten; dann aber wäre kein rechter Grund abzusehen, warum man das Original durch Kontamination mit den Kurzformen überhaupt verändert haben sollte. Vor allem aber ist einzuwenden, daß Jordan hier moderne Verhältnisse in unzulässiger Weise auf die Frühzeit der griechischen Dichtung überträgt, in welcher noch die episch sich formende Volkssage lebte, während Jordan sie erst künstlich wieder zum Leben erwecken mußte. Wenn also der griechische Rhapsode aus der

οἰμη des Gesanges ein bestimmtes Stück auswählte (vgl. § 74, 500), so brauchte dieses nicht erst eine rhapsodische Zustutzung, um dem Hörer verständlich zu werden. Die volle Herrschaft über den Stoff aber, die die Phase des epischen Einzelliedes dem Sänger gegeben hatte, war mit dem Festwerden des Gesanges in der Epopöe beschränkt worden, deren kunstvolle Teile durch Willkürbehandlung seitens der Rhapsoden nur verdorben werden konnten. Aus demselben Grunde ist auch die Anschauung von Draheim[73]) zu modifizieren, daß im Rahmen des unveränderlichen großen Ganzen die Vortragslänge bei einzelnen Teilen verschieden gewesen sei. „Der mit dem 21. Buche (der Odyssee) beginnende Vortrag enthielt das Bogenschießen und den Freiermord und konnte mit XXII 501 schließen oder bis XXIII 343 ausgedehnt werden usw." Die hier zugrunde liegende Vorstellung eines sehr langen, fortlaufenden Gedichtes mit einzelnen „großen Szenen" kann erst aus einem zusammenhängenden Buchexemplar gewonnen worden sein. Die künstlerische Ökonomie der Rhapsodie dagegen verlangte, solange die Rhapsodik ihr Eigenleben führte, in der Regel den Vortrag von kleinen, in sich zusammenhängenden Ganzen d. i. von Rhapsodien, wobei es nichts verschlägt, daß ein aufkommendes Virtuosentum gelegentlich auch mit einzelnen besonders wirksamen Fragmenten solcher Rhapsodien geglänzt hat.

Hat hiermit die Frage nach dem Umfange jener ursprünglichen Rhapsodien, aus denen Homer seine Ilias zusammengebaut hat, eine prinzipielle Beantwortung gefunden, so müssen wir uns jetzt die weitere Frage vorlegen, wie der Inhalt jener Rhapsodien beschaffen und nach welchen künstlerischen Prinzipien er geformt war. Rücksichtlich des Inhaltes muß hier zunächst ein wesentlicher Unterschied konstatiert werden zwischen dem balladenartigen Einzellied und der Rhapsodie als Teil einer Epopöe, deren Stildifferenz wir oben bereits gewürdigt haben (S. 30). „Das Lied enthält eine in sich abgeschlossene und für sich verständliche Handlung,

[73]) Die Odyssee als Kunstwerk, Münster 1910, S. 101.

die stets ein Ganzes bildet und irgendwelche Fortsetzung nicht erheischt."[74]) Die Rhapsodie hingegen besingt eine Teilhandlung im Rahmen eines größeren Ganzen, mit welchem der Liedinhalt vorwärts und rückwärts verankert, sowie durch gelegentliche Hinweise auf die Gesamthandlung verknüpft ist. Oder wie die Grammatik des Dionysios Thrax § 5 es definiert: „Eine Rhapsodie ist ein Teil eines epischen Gedichtes, der eine bestimmte Fabel erzählt", mit dem Scholion: „Aber auch der Teil selbst (d. i. die Rhapsodie) enthält eine besondere (= in sich geschlossene) Fabel, die in den anderen Teilen (d. i. Rhapsodien) nicht behandelt wird."[75]) Genauer wird der Inhalt einer solchen *ὑπόθεσις* bestimmt durch ein Scholion Marcianum: „Eine Rhapsodie ist ein Abschnitt eines epischen Gedichtes, der in sich umfaßt und enthält eine geringe und kleine und schwache Peripetie."[76]) Diese Erklärung ist ein letzter Ausläufer der von Aristoteles begründeten Anschauung, die eine enge Verwandtschaft zwischen der epischen und der dramatischen Dichtungsart annimmt und es als einen besonderen Vorzug des Homer

---

[74]) C. Rothe, Die Ilias als Dichtung, S. 158 nach Andreas Heusler, Lied und Epos in germanischer Sagendichtung, Dortmund 1905. Doch kann ich Heusler (S. 8 f.) nicht zugeben, daß ein Lied überhaupt nicht eine Episode, sondern nur eine ganze Fabel ersählen könne, daß also epische Fabel und Liedinhalt sich völlig decken. Veranlassung dieses Fehlschlusses war die einseitige Richtung der Untersuchungen Heuslers auf die nur in Bruchstücken bekannte altgermanische Liederdichtung, die am lebendigen Volksgesang primitiver Völker hätte kontrolliert werden müssen. (Vgl. Omero, S. 65, Anm. 1). In diesem Urteile treffe ich wieder mit John Meier, Werden und Leben des Volksepos, S. 43–44, zusammen.

[75]) *ῥαψῳδία ἐστὶ μέρος ποιήματος ἐμπεριειλημμένος τινα ὑπόθεσιν* mit dem Scholion des Melampus (S. 28 Hilgard): *ἀλλὰ καὶ αὐτὸ τὸ μέρος περιέχει τινὰ ἰδικὴν ὑπόθεσιν, μὴ ἐμφερομένην ἐν τοῖς ἄλλοις μέρεσιν.* Dazu Ludwig Adam, Der ursprüngliche und echte Schluß der Odyssee Homers. Progr. Wiesbaden 1908, S. 11 f., und (im wesentlichen übereinstimmend): Der Aufbau der Odyssee durch Homer, den ersten Rhapsoden und tragischen Dichter. Wiesbaden 1911, S. 9 f.

[76]) *ῥαψῳδία ἐστὶν ἀπόκομμα ποιήματος περιλαβὸν καὶ ἔχον ἐν ἑαυτῷ ὀλίγην καὶ μικρὰν καὶ λεπτήν τινα περιπέτειαν*: Hilgard, S. 315, vgl. S. 481. Zu dem Begriffe *περιπέτεια* in der Spätzeit vgl. Griesinger: Die ästhetischen Anschauungen der alten Homererklärer dargestellt nach den Homerscholien, Dissert. Tübingen 1907, S. 78 f.

betrachtet, daß er *μιμησεις δραματικάς* geschaffen habe.[77]) Auf Grund dieser Annahme aber werden wir mit jenem Scholion auch die homerische Rhapsodie als eine in sich geschlossene dramatische Teilhandlung betrachten dürfen, die in sich zu einer Peripetie geführt wird, ohne daß damit eine Hauptperipetie der Gesamthandlung des Epos notwendig zusammenfallen muß (d. i. *ὀλίγην καὶ μικράν τινα περιπέτειαν*).[78]) Bei der freieren Linienführung der epischen Komposition werden wir sogar die einzelne Rhapsodie nicht auf eine einzige Peripetie beschränkt glauben, da z. B. in einem dreiteiligen Gesange die Handlung nach einer Aufwärtsbewegung zuerst durch eine Peripetie abwärts, dann durch eine zweite Peripetie wiederum aufwärts geführt sein kann.

Hiernach muß die erste Aufgabe unserer Untersuchung sein, den Gegenstand einer einheitlichen *ὑπόθεσις* und damit den Beginn der Einzelrhapsodie im Rahmen der Gesamthandlung unzweideutig festzustellen, wonach aus der Führung der Peripetien unter Berücksichtigung des Normalmaßes der Rhapsodie nicht nur die Grundlinien der Handlung hervortreten werden, sondern auch der Schluß des Gesanges mit Sicherheit sich ergeben wird. Bei dem dramatischen Charakter der Rhapsodie wird es sich auch empfehlen, zur Verdeutlichung des tektonischen Aufbaues die von den Peripetien geschaffenen Hauptteile der Handlung in dramatische Akte, diese wiederum in Einzelszenen zu gliedern, was natürlich die sorgfältigste Abgrenzung der einzelnen Teile, Akte und Szenen gegeneinander zur Voraussetzung hat. Wenn anders nun unsere Vergleichung der homerischen Kunst mit der archaischen Tektonik des

[77]) Poet. c. 4, S. 1448b 35. Vgl. c. 23, S. 1459a 17 *ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικούς*, c. 24, S. 1459b 10 *καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων*, c. 11, S. 1452a 21 *ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή*.

[78]) Eine petitio principii dagegen ist es, wenn Adam für die Motivierung der Peripetien bei Homer ausschließlich eigenes Verschulden des Menschen verantwortlich machen und danach jede Mitwirkung anderer Personen an dem Geschick der Helden ausschließen will.

geometrischen Stiles zutrifft, so werden wir in dem szenischen Aufbau der Rhapsodie eine Strenge der Linienführung erwarten müssen, die nur in einer symmetrisch gebauten und harmonisch gegeneinander abgewogenen Gesamtkomposition ihre Befriedigung findet, die dabei nicht nur die Hauptlinien genau abwägend nebeneinander und gegeneinander führt, sondern auch in den Einzelszenen, ja selbst in den Einzelfiguren der Handlung Parallelen und Kontraste schafft. Durch eine solche Zergliederung zwingen wir uns zur Rechenschaft vor allem über jene Teile der Komposition, die von der auflösenden Kritik vielfach als leere Füllsel d. i. als unorganische, dichterisch wertlose Einschübe eines nachdichtenden Rhapsoden betrachtet worden sind. Denn wenn unsere Voraussetzungen richtig sind, so werden wir auch in diesen „Füllstücken" organische und darum notwendige Teile der Gesamthandlung erkennen, deren Ausscheidung die Symmetrie und Harmonie des Ganzen zerstören würde. Somit muß uns eine solche genaue Untersuchung der Kompositionstechnik in die Lage versetzen, einen positiven und zwingenden Beweis für die Einheit zunächst einer Einzelrhapsodie, in Erweiterung auf die Gesamthandlung danach auch für die Einheit des gesamten Epos zu führen, nachdem die unitarische Homerforschung bisher in einer Verteidigungsstellung sich zumeist damit begnügt hat, die von der auflösenden Kritik erhobenen Einwände aus dem Geiste der Dichtung und der dichterischen Einheit des Gesamtplanes zu entkräften.

Zu einer richtigen Würdigung des tektonischen Aufbaues aber ist noch ein anderes Moment von grundlegender Wichtigkeit, welches ich oben als die psychologische Durchdringung der Dichtung bezeichnet habe. Jede echte Dichtung, mag sie auch äußerlich eine noch so kunstvolle Komposition aufweisen, entspringt aus dem Innersten eines Dichtergemütes, das aus innerem Zwange eine es beherrschende Stimmung in Worte zu fassen und dadurch anderen mitzuteilen bemüht ist. Wer also einen Dichter verstehen will, muß „in Dichters Lande gehen", d. h. in erster Linie darauf bedacht sein, die über der

Dichtung schwebende, in ihr immanente Stimmung in sich aufzunehmen.[79]) Diese Stimmung ist wichtiger und entscheidender als alle logischen Gesetze, die für das Phantastische in der Dichtung nur bedingte Geltung haben. Hier liegt ja das *πρῶτον ψεῦδος* jener Analyse, die sich den Teufel um den Dichter schert, dagegen mit Punktiermaß und Zirkel auf das sorgfältigste berechnet, welche Konsequenzen diese oder jene Handlung in der Dichtung „logischerweise" nach sich ziehen müßte, welche „Widersprüche" nun aber diese „notwendige" Entwicklung stören, welchen „logischen" Zusammenhang man danach für eine „ältere" Dichtung voraussetzen müsse, die von einem üblen Nachdichter in unserm Epos durch Umformung und Erweiterung ganz verdorben worden sei. Dieser „logische" Unsinn, der ein Jahrhundert lang die Homererklärung verpfuscht hat[80]), — nur mit ehrlicher Entrüstung kann man über diese Todsünde gegen den Genius der Poesie reden! —, wird dadurch noch nicht zu einer einwandfreien Methode, daß man gewissermaßen verschämt auch von einem „Dichter" des Epos zu sprechen wagt, im übrigen aber unbekümmert wiederum „Widersprüche" registriert, „Quellen" eruiert usw., wie im Kameeltritt auf einer Wüstenbahn, auf der im Flugsande die Spur des einen vom nächsten wieder verändert und verwischt wird.

Was also sollen wir tun? Die Seele des Dichters suchen in ihrem Werke! Eine aprioristische Künstlerpsychologie nun ist uns bei Homer schon durch das vollständige Fehlen äußerer Zeugnisse unmöglich gemacht. So kann bei ihm über-

[79]) Einige gute Bemerkungen über den Stimmungsgehalt der Odyssee bei Wilh. Hahn, Stimmungen und Stimmungsbilder bei Homer. Progr. Stralsund 1906, der aber den Bereich der poetischen Stimmung — „den Stimmungen des Helden während des Auf und Nieder seines Schicksals entsprechend" (S. 3) — zu sehr einengt.

[80]) Schon die antike Kritik, selbst ein Aristarch, hat hierin Erkleckliches geleistet: „Es war der größte prinzipielle Fehler Aristarchs, daß er die ästhetischen, logischen, moralischen Begriffe seines Jahrhunderts so ohne weiteres an Homer heranbrachte." Immerhin hat ein Aristarch wenigstens den Versuch gemacht, auch den Dichter zu würdigen, wenn auch sein Blick dabei allzu sehr am Einzelnen haften blieb. Darüber vgl. W. Bachmann, Die ästhetischen Anschauungen Aristarchs, Programme Nürnberg, I 1902, S. 28, II 1904, S. 35.

haupt nur aus einer feinfühligen Analyse der Form jenes spirituelle Element der Dichtung erkannt werden, das aus der Seele des Dichters in seine Verse hineinströmt und, indem es in Worten sich kristallisiert, die Stimmung des Dichters in sich trägt. Freilich genügt es nicht, mit raschen, genialischen Strichen ein Bild des Dichters zu entwerfen, wie man es nach einigen flüchtigen Einblicken in seine Technik erkannt zu haben glaubt. Nur geduldigste, in das feinste Detail der Handlung, der Charakterzeichnung, der technischen Mittel, ja selbst der Sprache sich versenkende Arbeit wird hier endlich zum Ziele führen. Dieses Ziel aber, ein wirkliches Verständnis des Dichters und seiner poetischen Absichten, ist erreichbar. Denn nicht ein schemenhaftes „Volk", nicht eine nebelhafte Vielheit von „Homeriden" steht hinter dieser Dichtung, sondern ein Mensch von Fleisch und Blut, ein Dichter von Gottes Gnaden.

Ein besonderes Hilfsmittel, den Stimmungsgehalt einer Dichtung sich selbst und anderen zu erschließen, ist der deklamatorische Vortrag, wie ja auch der Geist eines Musikstückes im allgemeinen nicht aus den toten Notenreihen bloß mit den Augen abgelesen, sondern nur beim künstlerischen Vortrage mit den Ohren restlos aufgenommen werden kann. Wie der musikalische, so zwingt auch der deklamatorische Vortrag, mit der charakteristischen Färbung der Stimme, mit den dynamischen Abstufungen und dem Tempo des Vortrags, mit der unwillkürlich sich einstellenden, den Vortrag belebenden Gestikulation, der Stimmung des Dichtwerkes in ihrer Einheit oder ihrem Wechsel zu folgen. Dieses deklamatorische Erfassen also ist eine notwendige Vorbedingung jeder dichterischen Analyse. Bei Homer ist diese an sich selbstverständliche Forderung um so einleuchtender, als die homerischen Epen ausschließlich für die Deklamation gedichtet worden sind, eine rhapsodische Interpretation der Absichten des Dichters dabei also von vornherein vorausgesetzt war. Ja, ich gehe so weit zu behaupten, daß jemand, der seinen Homer nicht selbst zu deklamieren, oder wenigstens mit dem geistigen Ohre die feineren Nuancen eines solchen Vortrags zu vernehmen vermag, ein

wirkliches Verständnis des Dichters niemals erreichen wird und darum für die höheren Aufgaben der Homerforschung untauglich ist. Aber wie hat Homer selbst, wie haben seine echten Nachfolger den Homer rhapsodiert? „Daß die homerischen Gedichte mit lebhaftem Wechsel in Tempo und Ton vorgetragen sein müssen, das hat gewiß nie jemand bezweifelt. Schon für die erzählenden Abschnitte liegt das auf der Hand. Die behaglichen Schilderungen von Opfer und Mahl fordern einen anderen Vortrag, als die stürmischen Szenen aus einer Schlachtbeschreibung. Noch stärker muß die Stimme gewechselt haben bei den Reden. Der dramatische Charakter des Epos, den die Griechen so lebhaft empfanden, kam in ihnen ohne Zweifel am meisten zum Ausdruck. . . Fraglich ist nur, wie weit die Rhapsoden in der Rezitation gegangen sind. Blieb der Vortrag im wesentlichen doch immer episch-erzählend, oder konnte er sich bis zur vollen dramatisch-mimischen Wiedergabe der Reden erheben?“[81]) Zur Entscheidung dieser Frage, die Böltes Untersuchungen im letzteren Sinne beantwortet haben,[82]) bietet „das papierene Wort nur einen ersten Anhalt; ihn muß die Phantasie ergreifen und von ihm aus versuchen, ein Bild der Stimmungen, Empfindungen, unausgesprochenen Gedanken hervorzurufen, die den mündlichen Vortrag begleitet haben.“[83])

Natürlich sind nun bei bestimmten Abschnitten außerordentlich verschiedene Auffassungen der Nuancierungsweise an sich möglich. Denn die Notbehelfe der technischen Zeichen, die in der modernen Musik zum wenigsten die großen Linien der Ausdrucksform feststellen, fehlen der epischen Überlieferung völlig, wie sie auch noch der klassischen Musik eines Bach und Händel gefehlt haben. Wie aber die hohe musikalische Kultur jener klassischen Zeit auch bei einem vorzeichnungslosen Musikstücke instinktiv den richtigen

[81]) Felix Bölte, Rhapsodische Vortragskunst. Ein Beitrag zur Technik des homerischen Epos. N. Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1907, S. 571–81, bes. S. 571.

[82]) Die hohe Vortragskunst der Aöden betont auch Ad. Roemer, Homerische Gestalten und Gestaltungen, 1901, S. 9.

[83]) Cauer, Grundfragen², S. 384, der besonders auf *I* 218 f. verweist.

Ton zu treffen vermochte, weil den geschulten Musikern jener Zeit ein sicheres Stilgefühl eignete, so hat auch den homerischen Rhapsoden, so lange sie noch in der lebendigen Tradition des epischen Gesanges standen, der Geist der Dichtung mühelos sich erschlossen. Wir hingegen werden diesen Geist erst durch intensives Studium und intuitives geistiges Schauen wieder zu erfassen vermögen. Dieser Aufgabe aber werden wir uns unterziehen müssen, selbst auf die Gefahr hin, daß ein dichterisch veranlagter Homerinterpret den dichterischen Gehalt des Epos nach seinem eigenen Bild sich neu erschaffe, daß er die Kunst Homers – um ein bekanntes Wort Zolas zu variieren – durch sein eigenes Temperament erschaue und darum Gedanken und Empfindungen in den Dichter hineinlege, die der geistigen Atmosphäre des griechischen Mittelalters nicht entsprechen. Herman Grimm ist, wie er selbst gefühlt hat, dieser Gefahr nicht ganz entgangen. So bedarf es auch bei einem dichterisch-deklamatorischen Nachschaffen homerischer Gesänge jener schweren Kunst, die eine intuitiv geschaute poetische Idee zu objektivieren vermag, indem sie sich des zeitlichen Abstandes der eigenen Kunst von jener gottbegnadeten Frühzeit der Dichtkunst bewußt bleibt.

Sind wir hierzu imstande, so verschlägt es nicht eben viel, ob wir über die Person des Dichters an äußeren Zeugnissen viel oder wenig oder gar nichts besitzen. Man vergegenwärtige sich doch nur die Heroen der neuzeitlichen Dichtung und die äußere Bezeugung ihrer dichterischen Tätigkeit. Bei einem Shakespeare „sind wir meist auf die bloße Betrachtung der Werke angewiesen, so daß die Geschichte seiner Arbeit auf dem persönlichen Urteile beruht." Bei einem Goethe liegen die Verhältnisse scheinbar ganz anders. „Für Goethes Person und für jedes seiner Werke, nur Geringfügiges ausgenommen, besitzen wir so übermäßiges Material, daß die Betrachtung seiner Arbeiten sich ins Unendliche auszudehnen scheint. Allein Goethe steht uns darum nicht näher als jene Andern (wenig Bekannten), von deren Existenz wir nicht minder das lebendigste

Gefühl haben"[84].) Oder mit anderen Worten: die künstlerische Persönlichkeit eines Shakespeare wie eines Goethe wird uns – ungeachtet des biographischen Materials – recht eigentlich lebendig erst in ihren Dichtungen. Also sind wir auch berechtigt, nur aus dem geschulten ästhetischen Gefühle heraus mit Sicherheit über einen als Persönlichkeit unbekannten Dichter und seine künstlerische Art zu urteilen, wenn wir uns nur davor hüten, mit vorgefaßten Grundsätzen an eine Würdigung seiner Werke heranzutreten.

Wie ist nun die dichterische Art Homers zu beurteilen? Es war vielleicht der verhängsnisvollste Fehler der älteren Homererklärung, daß man sich den originalen „Volksdichter" Homer als eine primitiv-naive d. i. als eine von wenigen einfachen Grundstimmungen beherrschte Künstlerpersönlichkeit vorstellte. Denn die romantischen Ideen von dem Epos, „das sich selber dichtet", von dem mystischen Wesen eines „Naturdichters", der alle Kunstdichtung weit überragt, waren nicht aus dem homerischen Epos allein erwachsen. Hier bestimmte das Urteil unbewußt noch eine Nachwirkung der bukolischen „Natur"-Poesie des 17. und 18. Jahrhunderts; hier wirkte zugleich auch bewußt der Einfluß jener philologischen Kritik, die mit ihrer Auflösung der Einheit in den Dichtungen Homers eine perverse Ästhetik geradezu herausgefordert hatte.[85]) Langsam haben wir uns aus jenen verschwommenen Anschauungen gelöst, obwohl gewissen Axiomen jener Betrachtungsweise selbst heute noch ein zähes Leben inne wohnt.[86]) Wir haben wieder begonnen, von dem einen Dichter, dem Kunstdichter Homer zu sprechen, der mit dem Phantom eines Naturdichters oder Volksdichters nichts mehr gemein hat. Diese Dichternatur Homers hat auch

[84]) Herman Grimm II S. 381-82. Mit ähnlichen Gedanken beginnt der feinsinnige Vortrag von Christ. Muff, Der Zauber der homerischen Poesie. 2. Aufl., Berlin 1906.

[85]) Herder, der den „Volksdichter" Homer in Mode gebracht hat, stand nachweislich unter dem Einflusse der philologischen Kritik d'Aubignacs, vgl. Finsler, Homer S. 523 und: Homer in der Neuzeit. 1912, S. 210.

[86]) Vgl. oben S. 3 f. und die guten Bemerkungen von Dietrich Mülder, Die Ilias und ihre Quellen, 1910, S. 11–13.

einen bestimmten persönlichkeitswert für uns gewonnen, der sowohl durch die Kultur seiner Zeit, als auch durch den überragenden Geist eines echten Dichters bedingt ist. Nicht anders, wie ein Dante und ein Milton, ein Shakespeare und ein Goethe die Fackel ihres Künstlertums für die Jahrhunderte nur entzünden konnten, weil sie eine komplizierte, von einer geistig reich bewegten Zeit getragene Dichter-Individualität zur künstlerischen Einheit gezwungen haben. Wer die erstaunliche Vielseitigkeit der dramatischen Gestaltungskraft bei einem Shakespeare, die auf alle Teile des poetischen Reiches gleichmäßig sich erstreckende Genialität eines Goethe sich geistig zu eigen gemacht hat, wird nicht mehr gewillt sein, über den gewaltigsten Dichtergeist des Altertums, über Homer, viel anders zu denken. In der Tat muß die Psyche dieses Mannes von einer wunderbaren Feinheit und Vielseitigkeit gewesen sein, wie der wunderbare Reichtum der über sein Werk ausgegossenen Stimmungen erkennen läßt. Von einer bezaubernden Naturpoesie bis zum heroischen Schlachtengesange, vom Familienrührstück bis zur erschütternden Tragödie, von der zarten Elegie bis zur travestierenden Komödie, ja bis zur derbsten Groteske mischen sich alle Farben in den mannigfaltigsten Schattierungen auf seiner Palette. Aber erst die Vereinigung all dieser Einzelzüge macht den ganzen Dichter Homer, dessen Universalität das Geheimnis seines Ewigkeitswertes umschließt.

Nach einer anderen Richtung hat man neuerdings die künstlerische Persönlichkeit Homers zu eng gefaßt und darum mißverstanden, indem man das homerische Epos mit einer besonderen Pointe ganz allgemein als „höfisch" bezeichnete. „Es schildert den Adel, vor dem es gesungen wird, und die handelnden Personen sind die vornehmen Herren und Frauen, die gleich Göttern über die Erde schreiten."[87]) Damit soll das homerische Epos in einen besonderen Gegensatz gebracht werden zur „Bauernpoesie" eines Hesiod, in welcher eine naive und fromme Volksdichtung sich fortsetze: „Der Bauer ist fromm; die homerische Gesellschaft ist so vorurteilslos, man muß fast

[87]) Finsler, Homer S. 477.

frivol sagen, daß sie aus der heiligen Hochzeit des himmlischen Ehepaares ein Schäferstündchen[88]) macht. Wenn die Dichter noch an die reale Existenz von den Personen Hephaistos und Ares geglaubt hätten, wären sie nie auf die Metonymie dieser Namen für Feuer und Mord verfallen. (Warum denn nicht?[89]) Der Kontrast zwischen der homerischen Behandlung der Götterwelt und dem Glauben des Mutterlandes ist ungeheuer. Homer trägt die Schuld, daß der Rationalismus die Götter als Phantasmen der Dichter fassen konnte."[90])

Im Streben nach einer schlagenden Charakteristik hat man sich hier wieder in das Gebiet der „halben Begriffe" und unklaren Vorstellungen verirrt. Denn auch der epische Volksgesang, der vor der homerischen Epopöe liegt, ist stets bis zu gewissem Grade „höfisch" gewesen. Bei wem anders haben denn die Skalden und Barden des frühen Mittelalters ihre Lieder gesungen, als in erster Linie an der Tafel der Könige und Fürsten?[91]) Und schon von den Improvisatoren des noch ganz primitiven Volksgesanges der Kirgisen berichtet Pöhlmann[92]) nach Radloff: „Wenn dieselben ausschließlich eine Zuhörerschaft von Armen und Leuten aus dem Volke vor sich haben, schlagen sie gelegentlich ganz den Ton an, wie der bäuerliche Poet von Askra. Gleichwie in dem Epos Hesiods die Erbitterung des Volkes über die Gewaltsamkeit und den junkerlichen Übermut der Geschenke nehmenden *βασιλεῖς* sich Luft macht, so schieben diese Sänger mitten in ihren Vortrag scharfe und bittere Bemerkungen über die Anmaßung der Vornehmen und Reichen ein, die ihre Wirkung nie verfehlen. Sind

---

[88]) Demgegenüber mußte der Gedanke an eine „Götterburleske" viel konsequenter durchgeführt werden, als es von W. Nestle (N. Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1905, S. 171–2) geschehen ist.

[89]) „Manche der himmlischen Szenen, die in unserer Ilias die Handlung in Bewegung setzen, sprechen jeder Ehrfurcht vor den göttlichen Personen Hohn." Zusatz der 3. Auflage.

[90]) v. Wilamowitz-Moellendorff, Die griechische Literatur (Kultur der Gegenwart I 8) 1905, S. 8 (3. Auflage 1912, S. 11).

[91]) Vgl. meinen „Homer", S. 35 und 40.

[92]) a. a. O. S. 69–70.

aber unter den Hörern Vornehme und Reiche selbst, so weiß sich der Aöde ganz und gar den Anschauungen und Interessen dieser letzteren anzuschmiegen. Überaus geschickt werden Lobeserhebungen ihrer Geschlechter in das Lied verflochten, werden mit Vorliebe solche Episoden gesungen, von denen der Sänger erwarten darf, daß sie ganz besonders den Beifall der Vornehmen erregen werden. Dieselbe Anpassungsfähigkeit im Sinne der herrschenden Klasse haben die Aöden bewiesen, welchen die kunstmäßige Ausbildung der epischen Poesie bei den Griechen zu verdanken ist." So beruht auch der unverkennbare höfische Einschlag im homerischen Epos, zumal in der „Ritterdichtung" der Ilias, auf der Weiterentwicklung einer älteren „höfischen" Sangestradition, die aber von einer „bäuerischen" d. h. volkstümlichen Sangesübung nicht generell getrennt war. Auch von der „Ritterdichtung" der Nibelungen, die wieder eine andere, pathetischere Stimmung atmet als die Ilias, gilt das Gleiche, da ihre Spielmannspoesie gleichermaßen beim Volke, wie auf den Ritterburgen des Mittelalters heimisch war. Jener anderen Seite der Tradition entspricht es bei Homer, wenn der Dichter auch das Leben der kleinen Leute mit echtem Realismus und inniger Anteilnahme zu schildern weiß. Ilias und Odyssee sind da nur scheinbar voneinander getrennt, weil der Stoff der Ilias zu solcher Schilderung nur nebenher Gelegenheit bot. In der Odyssee aber umfängt uns die „Einfachheit der ländlichen Verhältnisse mit dem ganzen Zauber naturalistischer, poetisch verklärter Lebenswahrheit".[93]) Wie man auch eine solche rein menschlich empfundene Dichtung mit der Marke „höfisch" hat abstempeln können, ist mir stets ein psychologisches Rätsel gewesen.

Wenn man endlich den „höfischen" Charakter des Epos mit der leichtfertigen Schilderung der Götter durch den Dichter verdeutlichen will, in der sich die „Frivolität" der Adelsgesellschaft seiner Zeit wiederspiegele, wenn man demgemäß die unfromme „höfische" Poesie Homers und die fromme „Bauernpoesie" eines Hesiod einander gegenüberstellt und aus

[93]) Vgl. meinen „Homer", S. 137.

verschiedenen Wurzeln herleitet, so muß ich mich demgegenüber hier vorerst mit der Feststellung eines Dilemmas begnügen, das sich aus der behaupteten „höfischen" Art des Epos ganz und gar nicht erklären läßt. Wie kommt es doch, daß der gleiche Dichter die Welt der Götter mit überlegener Ironie behandelt, nicht selten gar zu grotesken Späßen herabwürdigt, daß der gleiche Dichter aber auch seine Helden als göttergläubig, ja mit wenigen Ausnahmen als fromme Verehrer der Götter schildert und solches religiöses Gefühl seiner Helden geradezu verherrlicht? Erst im „Rückblick" auf unsere Untersuchungen wird sich uns Gelegenheit bieten, eine Lösung dieses Problems vorzuschlagen, die dem Menschen wie dem Dichter Homer Gerechtigkeit widerfahren läßt. Hier nur vorgreifend die Bemerkung, daß auch rücksichtlich der religiösen Tendenzen des griechischen Epos die Antithese höfisch-bäuerisch gar nicht ausgesprochen werden durfte.

Wenn nun schon das Schlagwort „höfisch" in seiner Allgemeinheit auf das homerische Epos nicht angewendet werden darf, so dürfen wir noch viel weniger Ilias und Odyssee als „gelehrte" Dichtungen bezeichnen, wie sie in unserer mittelalterlichen „höfischen" Literatur neben Nibelungen, Gudrun usw. eine Rolle spielen. Hat auch das griechische Mittelalter eine solche „gelehrte" Sangesübung gekannt? Nach den Versuchen neuerer Kritiker möchte man es fast meinen. Denn was wäre es anders als eine „gelehrte" Dichtung, wenn in der Tat die Ilias auf weite Strecken aus getreu übernommenen älteren Heldenliedern oder nur Fetzen von solchen komponiert wäre? Ein Homer würde sich damit ja etwa auf die gleiche Stufe stellen wie die mittelalterlichen Verfasser des elenden „liet von Troye" und der „Kaiserchronik", wie die modernen „gelehrten" Dichter vom Schlage eines Lönnrot in seinem „Kalewala" oder eines v. Kralik in seinem „Götter- und Heldenbuche". Indessen: wäre es nicht ein Wunder der Technik, wenn man aus Trümmern und Fragmenten älterer Lieder ein Epos zusammenbrächte, das im Gesamtplane wie in den einzelnen Rhapsodien von einer geradezu erstaunlichen Strenge des Aufbaues ist? Wie wenn

ein Zusammenkleistern von Ausschnitten verschiedenartiger Bilder ein einheitliches Wandgemälde von größter malerischer Wirkung hervorbringen könnte, dessen Komposition im ganzen wie im einzelnen durch die Fläche und die tektonischen Linien der Wand bedingt erschiene! Noch viel wunderbarer aber wäre es, wenn ein solches Machwerk eines „Flickpoeten", der mit erborgten Gestalten und Stimmungen arbeitete, in seiner Gesamtheit eine Dichterpersönlichkeit enthüllte, die mit der gleichen Meisterschaft den Hörer zu Weinen und Lachen, zu Schauder und zu frommer Andacht rühren kann. Worin beruht denn die suggestive, hinreißende Kraft echter Dichtung? Ich beantworte die Frage mit ein paar Verszeilen aus meinem Buche „Welt und Leben" (S. 5):

Der ist kein Dichter, dem sein eignes Lied
Noch nie die Tränen in die Augen trieb;
Der über fremdes Unglück nie geweint,
Eh er's in glatten Versen niederschrieb;
Der nie den lauten Chor der Freunde mied,
Weil ihm das Herz von eignem Leide schwer;
Der stets das Wort nur suchte, das sich reimt,
Und Verse macht und dichtet nach Begehr.

Keine wirkliche Dichtung also ohne den Dichter, kein dichterisch komponiertes Epos ohne die persönliche Kunst eines wirklichen Epikers! Über das homerische Epos als Dichtung nun haben wir — von Dichterfürsten nationaler Literaturen zu schweigen — das Zeugnis eines der ganz Großen der Weltliteratur, der sich sogar in einer „Achilleis" nachschaffend neben Homer selbst zu stellen versucht hat, der also nicht nur mit Homer auf das innigste vertraut war, sondern auch wegen seines ästhetischen Feingefühles vor allen anderen gehört zu werden verdient: das Zeugnis Goethes (in einem Briefe an Schiller vom 16. Mai 1798): „Die Ilias erscheint mir so rund und fertig, man mag sagen was man will, daß nichts dazu, noch davon getan werden kann". Wenn derselbe Goethe in Einzelfragen der philologischen Kritik als gebildeter Mann auch den Zeit-

strömungen seinen Tribut entrichtet hat, so berührt das nicht sein ästhetisches Urteil, dem die Dichtung selbst zur untrüglichen Führerin für die dichterische Wertung geworden ist; und darin hat Goethes Wort auch heute noch mehr Gewicht, als das eines v. Wilamowitz oder auch eines Dietrich Mülder.

So kann auch die ästhetische Würdigung, zumal die psychologische Durchdringung der Dichtung zu einem zwingenden Beweise für die ursprüngliche Einheit des Kunstwerkes sich gestalten, weil die harmonische Einheit der verschiedenartigen poetischen Stimmungen nur aus jener Künstlerpersönlichkeit sich erklärt, die als Dichter hinter dem Werke steht. Das homerische Epos aber erkennen wir hiernach als den kunstvollen Abschluß einer langen, homogenen Entwicklung, zugleich aber auch als eine individuelle Kunstschöpfung allerhöchsten Ranges, die nicht aus einer naiven oder bäuerischen Volksdichtung spontan hervorgewachsen oder künstlich zusammengeschweißt ist, wenn sie auch in den Vorstufen des epischen Einzelliedes nach Stoff und Technik, Charakteren und Stimmungen vorbereitet worden ist.

Aus Henry Wadsworth Longfellows Evangeline.

Übersetzung von Dr. phil. August Vezin (Hechingen).

Longfellows Gedicht erzählt, wie Evangeline Bellefontaine und Gabriel Lajeunesse, an ihrem Hochzeitstage von den ihr stilles arkadisches Dorf zerstörenden und seine friedlichen Bewohner ins Elend treibenden Engländern getrennt, einander ihr Leben lang vergeblich suchen und erst, als sie jede Hoffnung auf irdische Vereinigung aufgegeben, an ihrem Lebensabend im Spitale zu Philadelphia, wo Evangeline als Barmherzige Schwester wirkt, einander finden zu einem „Wiedersehen in der heiligsten Vollendung des Opfers und in übernatürlicher Verklärung der Liebe" (Baumgartner, Longfellows Dichtungen, S. 60).

Der erste Gesang schildert Heimat und Jugend der Liebenden, der zweite und dritte, die aus dem englischen Hexameter in den deutschen Blankvers übertragen, hier folgen, den Verlobungsabend, den Abend vor ihrer Trennung.

II.

Und wieder kam die Zeit der langen Nächte.
Im grauen Himmelsmeer verloren flog
Der Wandervögel Schwarm in weiten Zügen
Vom kahlen, kalten Nord dem Südland zu.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
881H8.YDR C001
NEUE WEGE UND ZIELE DER HOMERFORSCHUNG
3 0112 023796037